
PIANISTE N°125
Pianiste
JOUER, PROGRESSER & SE FAIRE PLAISIR !
32 PAGES DE PARTITIONS
TCHAÏKOVSKI
DOUCE RÊVERIE
BORODINE
PETITE SUITE
RACHMANINOV
PRÉLUDE OP. 3 N°2
PAUL LAY
LES YEUX NOIRS
RUSSIE ÉTERNELLE
DOSSIER
À la recherche de l'âme musicale russe
GRAND ENTRETIEN
Alexandre Kantorow, jeune romantique
MASTERCLASSE
Balakirev et Liapounov par Bertrand Chamayou
Novembre-décembre 2020 - www.pianiste.fr
L 19131 - 125 - F: 8,90 € - RD
BELGIQUE, GRÈCE : 9,20 €, PORT CONT., ITALIE, LUX : 9,90 € - CANADA : 12,50 $CAN - DOM : 9,20 € - NOUVELLE-CALÉDONIE : 1150 XPF - POLYNÉSIE : 1300 XPF - SUISSE : 15,10 CHF

Pianiste est une publication bimestrielle
Pianiste
SOCIÉTÉ ÉDITRICE
Éditions Premières Loges
SARL au capital de 34 600 euros dont le siège social est sis 15, rue Tiquetonne75002 Paris représentées par Frédéric Mériot, Gérant.
Associé Unique : Humensis, SA dont le siège social est sis 170 bis, boulevard du Montparnasse, 75014 Paris
www.humensis.com
Directeur de la publication Frédéric Mériot
RÉDACTION
Rédactrice en chef Elsa Fottorino
Secrétaire de rédaction Vanessa François
Directrice artistique Isabelle Gelbwachs
Rédactrice-graphiste Sarah Allien
Iconographe Cyrille Derouineau
Illustrations Éric Heliot
Portraits Stéphane Manel
Couverture Alex Asfour
ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO
R. Betermier, J. Bonnaure, B. Chamayou, A. Cochard, N. Haeri, L. Heliot, J.-P. Jackson, M. Khong, P. Lay, A. Lompech, L. Mézan, J.-M. Molkhou, E. Orsenna, D. Poncet (jeux), A. Sorel, A. Tharaud.
Publicité et développement commercial
imarnier@classica.fr
01 47 00 75 64
ABONNEMENTS
Service abonnements
45, avenue du Général Leclerc
60643 Chantilly Cedex
Tél. : 01 55 56 70 78
abonnements@pianiste.fr
Tarifs abonnements France métropolitaine
39 euros - 1 an (soit 6 n^{os} + 6 CD) ;
59 euros (soit 10 n^{os} + 10 CD)
Vente au numéro
À juste Titres
Tél. : 04 88 15 12 41
www.direct-editeurs.fr
PRÉPRESSE Key Graphic
IMPRIMERIE
Maury Imprimeur S. A. Malesherbes
DISTRIBUTION MLP
Diffusion en Belgique : AMP, rue de la Petite-Île, 1 B-1070 Bruxelles
Tél. : + 32(0)2 525 14 11
E-mail : info@ampnet.be
N° DE COMMISSION PARITAIRE : 0323 K 80147
N° ISSN : 1627-0452
DÉPÔT LÉGAL : OCTOBRE 2020



ÉDITO



Onomastique

Les frontières extérieures de la Russie sont fermées, et aucun ressortissant étranger n'est autorisé à pénétrer en Russie »,* nous indique le site du ministère des Affaires étrangères. Cette phrase qui rappelle des heures sombres de l'histoire force notre imagination à transgresser les frontières qui se dressent partout dans le monde avec leur escouade d'expressions, locutions et autres mots-valises (ne comptez pas sur eux pour vous faire voyager), de « septaine » en « cordon sanitaire ». Il est de bon ton de rappeler que l'expression « cordon sanitaire » désignait pour les Occidentaux, après la Révolution de 1917, les pays situés à l'ouest de la Russie, rempart contre la menace bolchevique.

S'il ne nous est plus permis de circuler librement, heureusement, il nous est encore permis de rêver. Par exemple, de l'odeur des steppes entourant une datcha familiale que décrit si bien Rachmaninov, dans ses *Réflexions et souvenirs*, Ivanovka : *« Ivanovka me manque toujours. Ce n'était pas une de ces beautés de la nature avec des montagnes, des précipices, ou des océans. C'était la steppe, et la steppe est comme la mer, sans limites. Au lieu de l'eau, une immensité de champs de blé, d'avoine d'un horizon à l'autre. On vante souvent l'air de la mer, mais si vous saviez combien meilleur est l'air de la steppe, avec ses arômes montant de la terre et de tout ce qui y pousse, et sans le roulis ! »* Rachmaninov que l'histoire a contraint à l'exil, la douleur de l'exil, n'a jamais perdu l'amour de sa terre, cet attachement si singulier qu'il évoque dans ces écrits et présent *« dans le cœur de tous les Russes »*.

Il est permis de rêver, mais de rire aussi, de rire jaune par exemple. Avec *Le Maître et Marguerite,* de Boulgakov, chef-d'œuvre à l'atmosphère fantastique dans lequel le Moscou des années 30 a des allures de pandémonium. Ce sommet de la littérature qui rappelle le fantastique de Gogol et la noirceur de Dostoïevski vient de paraître dans une traduction dépoussiérée. On ne s'étonnera pas de croiser dans ce roman éminemment musical des personnages qui répondent aux noms de Berlioz et de Stravinsky, mais aussi, audace drolatique des traducteurs, à ceux de Krapulnikov et de Nastassia Tycouprapanova.

Bref, une lecture idéale en cas de confinemanche, ou de déconfiture. ◆ **Elsa Fottorino, rédactrice en chef**

Abonnez-vous à Pianiste

OFFRE EXCEPTIONNELLE

1 AN

6 numéros

+

200 pages
de partitions

+

6 CD, pour vous guider
dans l'interprétation
des partitions

39 €

SEULEMENT
au lieu de ~~68,35 €~~



+

EN CADEAU

LE RECUEIL

« Les grands classiques du piano pour les nuls »

(50 partitions
incontournables)



JE M'ABONNE À PIANISTE

Bulletin à renvoyer complété et accompagné de votre réglement à PIANISTE - Service Abonnements - 45 Avenue du Général Leclerc - 60643 Chantilly Cedex

OUI, je désire bénéficier de votre offre exceptionnelle :
1 an d'abonnement à PIANISTE (6 numéros)
+ Les grands classiques du piano pour les nuls
pour 39 € seulement au lieu de ~~68,35 €~~.

Nom : ....
Prénom : ....
Adresse : ....
....
Code postal : |_|_|_|_|_|
Ville : ....
E-mail : ....

Ci-joint mon règlement par :

☐ Chèque à l'ordre de Pianiste ☐ Carte bancaire

N° : |_|_|_|_||_|_|_|_||_|_|_|_||_|_|_|_|

Expire fin : |_|_||_|_|

Date et signature obligatoires :
|_|_||_|_||_|_|

Offre valable en France métropolitaine jusqu'au 31/12/20 et dans la limite des stocks disponibles. Vous pouvez acquérir séparément chaque numéro de PIANISTE au tarif de 8,90 €. Conformément à la loi Informatique et Libertés du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des données que vous avez transmises, en adressant un courrier à PIANISTE. Les informations requises sont nécessaires à PIANISTE pour la mise en place de votre abonnement. Elles pourront être cédées à des organismes extérieurs sauf si vous cochez la case ci-contre ☐ Conformément à l'article L221618 du code de la consommation, vous bénéficiez d'un délai de rétractation de 14 jours à compter de la réception du premier numéro de l'abonnement en adressant un courrier à Pianiste Service Abonnements, 45 Avenue du Général Leclerc, 60643 Chantilly Cedex.

PIPA125

PIANISTE EST ÉDITÉ PAR LES ÉDITIONS PREMIÈRES LOGES - SARL AU CAPITAL DE 34 600 EUROS - 15, RUE TIQUETONNE 75002 PARIS

SOMMAIRE



ALEX ASFOUR

Pédagogie

MONTAGNES **RUSSES**

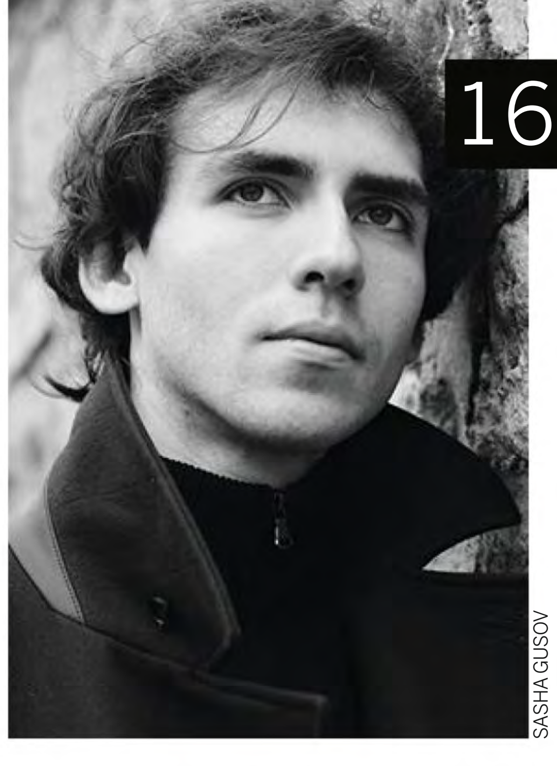


avec BERTRAND CHAMAYOU





SDP



SASHA GUSOV

MAGAZINE

EN COUVERTURE

PÉDAGOGIE

SUIVEZ LE GUIDE !

LE CAHIER DE PARTITIONS

32 PAGES D'ŒUVRES RUSSES AVEC LES CONSEILS DE **BERTRAND CHAMAYOU** ET D'**ALEXANDRE SOREL,** AINSI QU'UNE COMPOSITION JAZZ DE **PAUL LAY**

EN BREF

LITIGE new-yorkais

→ Le Metropolitan Opera a versé 3,5 millions de dollars à James Levine. Fin d'une amère bataille judiciaire ouverte par le chef en 2018, après son renvoi pour inconduite sexuelle. La négociation des termes de l'accord, confidentiels, fut plus centrée sur la rupture abusive de contrat que sur la diffamation.



SDP

ABANDONS outre-Manche

→ D'après l'enquête du syndicat Musicians' Union – 32 000 membres au Royaume-Uni –, un tiers des musiciens du pays envisage de se reconvertir définitivement. 70 % ont perdu les trois quarts de leur activité, et la moitié a déjà dû trouver du travail dans un autre secteur. Selon eux, le Cultural Recovery Fund d'1,57 milliard de livres mis en place par l'État ne soutient pas suffisamment les individus.

NON À LA DISCRIMINATION

Le mouvement Black Lives Matter a poussé le milieu musical à la réflexion. Anthony Tommasini, critique au *New York Times* défendait en juillet dernier la fin des auditions à l'aveugle en orchestre pour provoquer la diversité. La chanteuse noire de pop Noelle Scaggs (photo) lançait le 22 septembre dernier « Diversify the Stage » pour faciliter l'embauche des femmes et des minorités ethno-raciales, sexuelles et de genre sur les tournées. Signal fort, le clarinettiste Anthony McGill, premier soliste noir du Philharmonique de New York, reçoit le prestigieux Avery Fisher Prize 2020. À l'Opéra de Paris, un quart des salariés signe un manifeste réclamant la suppression de la discrimination raciale. En 2016, Benjamin Millepied, alors directeur de la danse, n'avait pas réussi ouvrir le débat. Alexander Neef, nouveau directeur général, ouvre cette fois une mission sur la diversité. Conclusions le 15 décembre.


LUKE DICKY


STUDIO CANAL

ENCHÈRES à Varsovie

→ Les effets de **Wladyslaw Szpilman,** pianiste polonais juif, héros du film *Le Pianiste,* ont été mis en vente par ses deux fils. Les enchères ont réuni muséologues et collectionneurs. Parmi les pièces convoitées, sa montre à gousset en argent, le manuscrit autographe d'une de ses compositions ou encore ses pianos. Le Steinway à queue du survivant a trouvé preneur pour 250 000 €, 6 fois son prix estimé.


WARNER CLASSICS

BEATRICE RANA nouveaux horizons

→ La pianiste prend la direction artistique de l'Orchestre Philharmonique de Benevento. Une nomination saluée par le directeur honoraire Antonio Pappano, chef avec lequel elle a souvent joué. Son expérience la guidera : elle a fondé et dirige depuis quatre ans le festival Classiche Forme dans les Pouilles.

LE CHIFFRE : +4,8 %

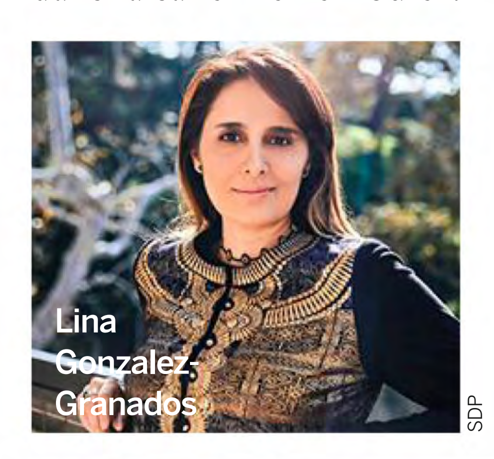
C'est la hausse de budget accordé au ministère de la Culture pour l'année 2021. Avec 167 millions supplémentaires, l'enveloppe totale s'élève à 1,25 milliard d'euros. À la hauteur de la crise ?


Rebecca Tong

SDP

CONCOURS LA MAESTRA

Codirigé par Claire Gibault, directrice artistique et musicale du Paris Mozart Orchestra, et Laurent Bayle, directeur général de la Philharmonie, le premier concours dédié aux cheffes d'orchestre a suscité 220 candidatures pour 51 nationalités. 12 furent retenues pour les épreuves de septembre dans la salle Pierre Boulez. Rebecca Tong, une Américano-Indonésienne, reçoit le premier prix, suivie de la Franco-Britannique Stephanie Childress et de la Colombienne Lina Gonzalez-Granados. Elles bénéficieront avec d'autres lauréates d'un soutien précieux à leur carrière. Aujourd'hui, seuls 6,2 % des orchestres professionnels permanents ont une femme à leur tête.


Lina Gonzalez-Granados

SDP


Stephanie Childress

SDP

SPOTIFY FINANCE LA TECHNOLOGIE… ET LES MUSICIENS ?

Daniel Ek, co-fondateur et PDG de Spotify, a annoncé le 24 septembre dernier qu'il comptait investir 1 milliard d'euros dans les start-up technologiques européennes. Rire jaune du côté des artistes qui ne perçoivent, à chaque écoute sur la plateforme, que quelques centièmes de centimes. Le patron suédois avait déjà essuyé la critique en juillet dernier. Face à des musiciens fragilisés par la pandémie, il exhortait à plus de productivité : *« Un album tous les trois ou quatre ans, cela ne suffit plus ! »*
Le modèle du groupe interroge. Avec 138 millions d'abonnés payants, Spotify dépasse aujourd'hui largement les 60 millions d'Apple Music, son premier concurrent. Avec une capitalisation boursière supérieure à 45 milliards de dollars, l'entreprise ne dégage toujours aucun bénéfice annuel. ◆

DEMANDEZ **LE PROGRAMME**



A. RESZNIAK

« L'IMPORTANT, C'EST DE POUVOIR JOUER »

RENCONTRE AVEC LARS VOGT, NOUVEAU CHEF ET DIRECTEUR ARTISTIQUE DE L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE PARIS.

Nous retrouvons Lars Vogt à l'issue de l'une de ses premières « répétitions distanciées » avec l'Orchestre de chambre de Paris. Au programme : le *Requiem* de Mozart, qu'ils espèrent pouvoir donner à la Philharmonie de Paris. Dans la salle de répétition, toutes les précautions sanitaires sont prises : il n'y a qu'un musicien par pupitre, et tous sont espacés d'un mètre. Arrivé au poste de chef et directeur artistique en juillet, Lars Vogt a pris ses fonctions dans des circonstances très particulières, marquées par de nombreuses annulations de concerts et une incertitude croissante. « *Avec la pandémie, nous avançons au jour le jour,* confirme-t-il. *Il nous faut garder l'espoir, et être prêts à s'adapter. L'important, c'est de pouvoir jouer, d'une manière ou d'une autre, car c'est notre métier, notre vocation !* » Une vocation que Vogt ressent d'autant plus intensément qu'il était déjà, avant de prendre la baguette, un pianiste de renommée internationale. C'est sa rencontre avec Sir Simon Rattle, le grand chef britannique, qui lui a donné envie de percer ce qu'il appelle « *le mystère de la direction d'orchestre* ». Depuis, Vogt a conduit les plus grands ensembles, le plus souvent depuis son propre piano. Aujourd'hui, dans ses nouvelles fonctions au sein de l'Orchestre de chambre de Paris, Vogt défend une vision artistique et engagée. Une vision artistique tout d'abord, nous explique-t-il, car il souhaite « *aller encore plus loin dans l'intensité de notre orchestre, décrocher la lune. Nous pouvons être encore plus explosifs !* s'exclame-t-il. *Aller encore plus loin dans l'exploration du répertoire, du plus ancien au plus contemporain !* » Une expérimentation qui passerait par une collaboration étroite avec des jeunes compositeurs, et un travail encore plus approfondi sur les instruments anciens. Une vision sociale et engagée ensuite, car Lars Vogt est convaincu qu'un orchestre doit « *se battre pour chaque âme* » en essayant d'apporter la musique à chaque enfant, chaque adulte qui ne va pas au concert et qui est exclu du monde classique. Vogt est déjà à l'origine de Rhapsody in School, une initiative très populaire en Allemagne qui fait intervenir des artistes reconnus dans des écoles, et compte bien continuer sur cette lancée à Paris. « *Il faut que nous plantions ces graines partout où la musique n'est pas, dans les quartiers difficiles, dans les prisons, dans les EHPAD… Cet orchestre fait déjà beaucoup dans ce domaine, mais ensemble, nous essaierons d'aller encore plus loin, et de devenir un véritable acteur social dans la ville de Paris.* » ◆

Lou Heliot

3 questions à **Cristian Macelaru**

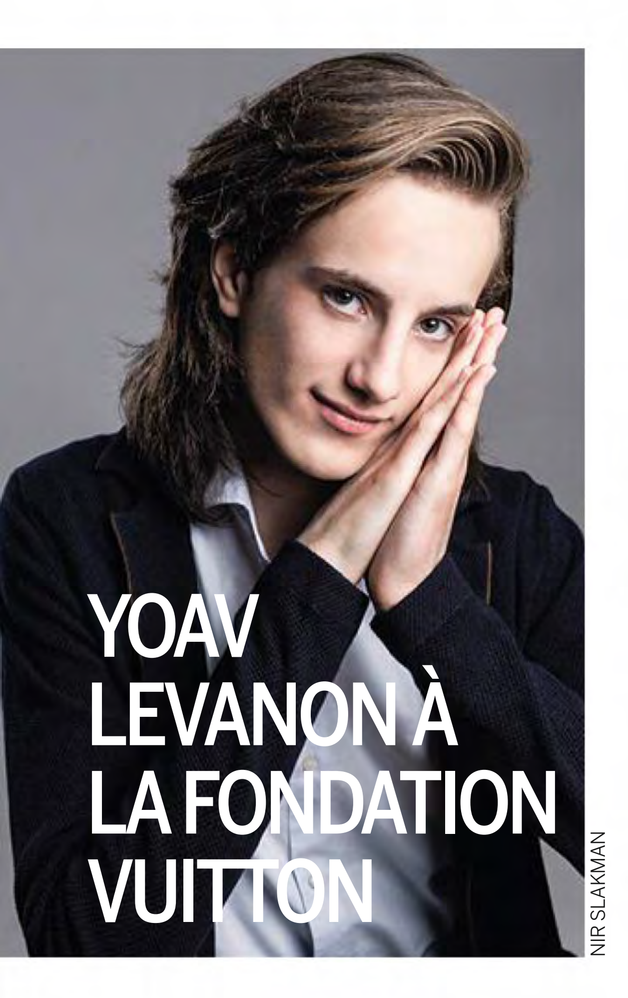
NOUVEAU DIRECTEUR MUSICAL DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

Comment êtes-vous devenu chef d'orchestre ?
Mon père était pianiste et accordéoniste, ma mère jouait de la flûte traversière. Amateurs éclairés, ils souhaitaient voir leurs enfants faire de la musique. J'ai donc commencé le violon très jeune. À 17 ans, j'ai reçu une bourse et ai quitté la Roumanie pour étudier aux États-Unis. Là, de grands chefs m'ont transmis leur passion et après avoir joué dix ans en orchestre – ce qui m'en a fait percevoir la psychologie –, j'ai étudié la direction.

Vous dites être « tombé amoureux » de l'ONF…
Je me souviens de notre première rencontre, nous travaillions la *10*e de Mahler. Quand je demandais quelque chose, l'orchestre me répondait instantanément. Au concert, chacun contribuait avec une si grande ferveur au son, j'étais bouleversé. Quant aux musiciens, peut-être apprécient-ils que je les laisse libres d'expérimenter. On leur dit trop souvent ce qu'ils doivent faire. Je préfère les encourager à exprimer la diversité de leurs personnalités.

Quels sont vos projets ?
En tant qu'ambassadeurs de la culture, nous défendrons le répertoire français dont la richesse des détails est fréquemment oubliée. Pas seulement Debussy et Ravel, pas seulement le XXe. Nous irons à la rencontre du public lors de tournées nationales et régionales, les internationales sont pour le moment suspendues. À l'arrivée d'un directeur musical, l'identité d'un orchestre évolue légèrement. Mais je dois perpétuer la tradition sonore et la renommée de l'ensemble. ◆

Propos recueillis par Rémi Bétermier



YOAV LEVANON À LA FONDATION VUITTON

NIR SLAKMAN

Révélé au public français lors d'un récital très remarqué au festival Piano aux Jacobins, le pianiste israélien de 16 ans Yoav Levanon se produira pour la première fois à Paris en décembre 2020. Ayant débuté le piano à l'âge de 3 ans, il remporte le concours national de piano d'Israël un an plus tard, et monte sur scène avec l'Orchestre de chambre d'Israël peu après. Passant avec aisance de Mozart à Rachmaninov et de Bach à Gershwin, le jeune homme aux cheveux longs, à l'allure romantique et à l'expression insondable conquiert rapidement la scène internationale. En 2019, il est récompensé du prix Jeune Talent de la Fondation Excelentia de Madrid et devient le plus jeune artiste jamais présenté au festival de Verbier. À Toulouse, il envoûte le public des Jacobins et la critique par son interprétation de Mendelssohn, Liszt et Chopin, *« éblouissement de tact et de fureur »*. Autant de raisons de réserver ses places pour le 11 décembre à la Fondation Louis Vuitton ! **L. H.**

Petites bêtes et grande musique

À l'initiative de la pianiste **Célimène Daudet,** France Musique lance la **Faunothèque**, une série de petites vidéos éducatives et ludiques pour initier les enfants à la musique. Installée en plein air, à l'ombre d'un arbre, Célimène Daudet invoque avec son piano les animaux les plus célèbres du répertoire classique : *Le Vol du bourdon* de Rimsky-Korsakov, *Poisson d'or* de Debussy, *Le Cygne* de Saint-Saëns… Avec un réel talent de pédagogue, elle alterne musique, explications techniques et anecdotes. Le plus : les personnages animés qui se meuvent au rythme de la partition et qui sauront capter l'attention des plus petits ! **L. H.**

C. BERLET

→ **À partir de 7 ans sur lumni.fr et france-musique.fr**

L'Esprit du piano à Bordeaux

→ Le festival L'esprit du piano de Bordeaux aura bien lieu du 22 novembre au 31 janvier ! Au programme de cette 11e édition : le jeune pianiste belge Florian Noack dans un récital autour des années 20, le duo de choc Alexandre Tharaud et la soprano Sabine Devieilhe qui interprétera des mélodies françaises, un récital du jeune prodige français Lucas Debargue, et un autre du pianiste Ivan Ilic consacré au compositeur franco-tchèque Anton Reicha, ou encore des concerts des icônes russes du piano Elisabeth Leonskaja, Mikhaïl Pletnev et Nikolaï Lugansky. Dans une volonté de démocratisation et un souci d'accessibilité, le Festival retransmettra en direct plusieurs concerts dans des centres hospitaliers, EHPAD ou foyers d'accueil afin de *« reconstruire du lien social à l'aide de la musique »*. **L. H.**

3e Festival La Dolce Volta

→ Pour sa troisième édition, le Festival La Dolce Volta s'installe du 31 octobre au 1er novembre aux Bouffes du Nord, cadre rêvé pour la musique de chambre et le piano. Ces deux domaines seront gâtés, servis par des interprètes de toutes générations dont les concerts font écho à de très beaux disques récents. Théo Fouchenneret ouvre le ban avec la *Sonate « Hammerklavier »*, bientôt rejoint par l'alto d'Adrien La Marca. Auteur d'un magique enregistrement des *Études* de Debussy, Philippe Bianconi en donne l'intégrale au cours d'un programme qui le verra aussi dialoguer avec l'archet de Gary Hoffman, avant que Jean-Philippe Collard n'enflamme Chopin et Granados. Dimanche entièrement chambriste et brahmsien autour de Geoffroy Couteau : les deux *Sonates pour violoncelle* avec Raphaël Perraud et les *Quatuors pour piano nos 1 et 3* aux côtés du Quatuor Hermès. **Alain Cochard**

HARMONIE DU SOIR



SOBRE ET DÉLICAT, PHILIPPE BIANCONI AVAIT ÉBLOUI AVEC SES « PRÉLUDES » DE DEBUSSY EN 2012. IL RETROUVE AUJOURD'HUI LE COMPOSITEUR ET LIVRE DES « ÉTUDES » D'UNE CLARTÉ ET D'UNE POÉSIE MAGISTRALES.

Vous signez un nouvel album Debussy pour la Dolce Volta, après les *Préludes* sortis en 2012. Pourquoi revenir à lui ?
J'avais déjà enregistré ce qui constitue le plus précieux chez Debussy, des *Estampes* de 1903 aux *Préludes* de 1913 et je ne voulais pas en demeurer là. Que restait-il d'extraordinaire? Les *Études*, son suprême chef-d'œuvre pour le piano.

Il les dédie à Chopin…
Debussy avait une immense admiration pour lui. Quand il écrit ses *Études*, il a en tête celles de Chopin en modèle absolu. Mais si la subtilité de l'univers sonore reste la même, il s'en éloigne. Chopin épuise chaque technique – tierces, sixtes, octaves – afin que le pianiste progresse. Chez Debussy, il s'agit plus d'un prétexte compositionnel. Il s'affranchit des titres évocateurs qu'il avait utilisés pendant des années et cela stimule son imagination d'une manière incroyable.

Ce qu'on entend peut-être dès la première *Étude* ?
Le geste de départ résume le positionnement de Debussy par rapport à son époque. D'un exercice bête inspiré de Czerny, il explose en un *do majeur* éclaboussé de lumière et je perçois sa joie d'avoir trouvé son propre langage. C'est l'une de ses pièces les plus humoristiques. Il est provocateur, d'ailleurs pendant ses années de conservatoire, ses professeurs d'harmonie hurlaient !

Est-ce plutôt une difficulté de construction qu'on trouve chez lui ?
Absolument. Certaines *Études* sont étranges. Dans la huitième, pour les agréments, le discours discontinu réunit des atmosphères aux couleurs extrêmement contrastées. C'est un défi d'unifier le tout. Mais il y a une sorte de cohérence interne, naturelle et mystérieuse, qui n'obéit à aucun des canons stricts de composition et d'écriture. Elle défie l'analyse.

> Quand j'énonce quelque chose au piano, j'aime que ce soit clair

L'arche des *Études* est-elle facile à trouver ?
Peut-on vraiment parler d'arche? J'ai eu plusieurs fois l'occasion de jouer les *Préludes* en concert. Debussy dit qu'on peut les jouer dans le désordre, mais il a réfléchi à l'ordre de publication. Si on les joue intégralement, les alternances d'une pièce à l'autre sont admirables. Pour les *Études*, il y a aussi quelque chose d'extraordinaire dans l'ordre de publication.

Vous ajoutez à l'album le *Martyre de saint Sébastien*, moins connu…
J'étais perplexe. Si je revenais avant les *Estampes*, le langage allait être décalé… J'ai alors découvert la transcription pour piano des fragments symphoniques du *Martyre* par Caplet. Cela reste du Debussy tardif tout en étant esthétiquement très différent des *Études*.

Avez-vous cherché à imiter l'orchestre ?
Oui et non. Comment faire avec une écriture décantée, pas du tout comme certaines transcriptions de Ravel, où il faudrait trois mains pour tout jouer ? Peut-être ai-je eu tort en décidant d'exploiter simplement les richesses qu'offre le piano, mais dès que j'ai adopté cette perspective, je me suis senti libre.

Vous parlez de Ravel, comment Debussy s'en distingue-t-il ?
Si Debussy se revendique un moment des maîtres du XVIIIe siècle, sa démarche est tournée vers l'avant. L'évolution de son langage, sur une trentaine d'années, est


W. BEAUCARDET

inouïe. Ravel reste un grand classique, il est plus virtuose au sens lisztien. Mais Debussy n'en reste pas moins difficile, on trouve dans ses *Études* des passages d'une perversité incroyable !

Deux courtes pièces se glissent dans le disque…

On a cru que la poignante *Élégie,* avec sa mélodie dans le grave et ses harmonies incertaines était le point final de son œuvre pour piano. Ce, jusqu'à ce qu'on découvre le manuscrit de 1917, *Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon.* La pièce s'ouvre sur les harmonies du prélude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir.* Des vers de Baudelaire, adieu bouleversant, nostalgique et apaisé.

Peinture, littérature… De quoi nourrissez-vous votre imaginaire debussyste ?

Son imaginaire est exalté par la peinture, Turner, Whistler… Il travaille beaucoup sur la vibration de la lumière par l'harmonie et les modulations. Cela m'a beaucoup accompagné, même si je n'ai jamais vraiment associé un tableau à une de ses pièces. Quand on pénètre une œuvre par le travail, la réflexion, le temps, il apparaît qu'elle se suffit à elle-même. Nadia Boulanger disait que la musique ne décrit rien, ne raconte rien, n'explique rien… Je crois qu'elle avait raison.

On est frappé de la transparence, de la sobriété de votre enregistrement…

Je pense que cela tient à mon tempérament. Quand j'énonce quelque chose au piano, j'aime que ce soit clair. La clarté est importante chez Debussy, même dans les moments vaporeux ou mystérieux. La richesse des couleurs et des sonorités est aussi primordiale.

Le rythme semble fondamental…

Dans les *Estampes,* le rythme est là, plus anecdotique qu'essentiel. Dans le deuxième cahier d'*Images* et surtout dans les *Préludes,* il devient fascinant. Superpositions complexes, discontinuités, ruptures… Il est d'une grande modernité dans les *Études.* Certains mélomanes peuvent encore, cent ans après, avoir du mal à suivre le discours. Il faut attendre les années 1950 pour que l'œuvre soit reconnue comme fondation de la musique du XXe siècle. ♦

Propos recueillis par Rémi Bétermier



✔ **Debussy** *12 Études. Le Martyre de saint Sébastien,* La Dolce Volta *(voir critique p. 60)*
✔ **31 oct.** à 18 h aux Bouffes du Nord, festival La Dolce Volta

L'ABÉCÉDAIRE DE RACHMANINOV


LIBRARY OF CONGRESS'S

SERGUEÏ RACHMANINOV FAIT PARTIE DE CES RARES PIANISTES VIRTUOSES À LA FOIS COMPOSITEURS ET CHEFS D'ORCHESTRE. ANDRÉ LISCHKE, MUSICOLOGUE SPÉCIALISTE DE LA RUSSIE, NOUS BROSSE UN PORTRAIT DÉTAILLÉ DU MAÎTRE DANS UN LIVRE TRÈS DENSE. FLORILÈGE EN FORME D'ABÉCÉDAIRE.

Amérique

Rachmaninov quitte définitivement l'Europe en 1939, s'installe à Beverly Hills et est naturalisé américain en 1943 à 69 ans, quelques semaines avant sa mort.

Cloches

Il grandit à Novgorod où il entend sonner les cloches qui le marquent pour toujours. Elles bourdonnent dans *Pâques*, carillonnent dans le *Prélude op. 3 n° 2* et tintent dans le poème symphonique op. 35, intitulé… *Les Cloches.*

Dépression

Assassiné par la critique en 1897 à la création de sa première symphonie – certes dirigée par un chef ivre –, Rachmaninov sombre dans une profonde dépression. Trois ans plus tard, l'inspiration retrouvée, il fait taire cette même critique avec son célèbre 2e *Concerto.*

Enregistrements

L'interprète laisse à la postérité une discographie importante. Chopin, Beethoven, Bach, Schumann… Rachmaninov ! Elle est marquée par l'évolution drastique de la prise de son. « *Lorsque mon premier disque a été enregistré en Amérique […], le grand piano de concert sonnait comme une balalaïka* », écrit-il. On reste dans les cordes !

Horowitz

Interprète mythique et ami du compositeur, Vladimir Horowitz lui « vole » le premier enregistrement du redoutable 3e *Concerto* en 1928. On peut le voir en ligne, doigts plats, créativité acérée, en traverser les pages avec une formidable aisance.

Ivanovka

Rachmaninov vient s'y ressourcer. Il écrit : « *C'était la steppe, et la steppe est comme la mer, sans limites. Au lieu de l'eau, une immensité de champs de blé, d'avoine, d'un horizon à l'autre.* » En exil, il retrouvera cette atmosphère à Clairefontaine, dans les Yvelines, puis à la villa Senar, en Suisse.

Kreisler

Partenaire de musique de chambre fidèle, aussi optimiste à l'enregistrement que son compère est critique. Fritz détermine pour Sergueï les coups d'archet de ses parties d'orchestre. Tirer ou pousser ? Telle est la question…

Paluches

Oui, car quand on atteint la 13e, on ne peut plus trop parler de mains. Essayez donc : pouce sur *do*, figurez-vous le *la* supérieur, et montez-le d'une octave ! On s'arrête là ?

Stratège

La révolution d'Octobre contraint Rachmaninov à émigrer de Russie sans rien d'autre que ses mains. Il comprend rapidement qu'il ne peut uniquement compter sur l'interprétation de ses propres œuvres et qu'il doit jouer et diriger ce qui plaît au public pour gagner sa vie. Il négocie méticuleusement ses cachets et fait valoir ses exigences pour les tournées. *Business is business.*

Zverev

Rachmaninov est âgé de 12 ans quand Alexandre Siloti, son cousin pianiste virtuose, ancien élève de Liszt décide de l'emmener à Moscou. Déjà exceptionnellement doué, il travaille sous la houlette du renommé Nikolaï Zverev qui le loge dans son propre hôtel particulier. Discipline de fer, violences verbales, parfois physiques, le « pédagogue » le mène à la baguette mais a le mérite de le doter de solides moyens… ◆ **Rémi Bétermier**



✔ André Lischke, *Sergueï Rachmaninov, portrait d'un pianiste,* Buchet-Chastel, 2020



LA VIE DE PIANISTE

Par Alexandre Tharaud

Voyages, voyages...

Fraîchement diplômé du Conservatoire, Frédéric a effectué sa première tournée à l'étranger, dans l'appréhension. Ses concerts ont offert d'excellentes surprises, il fut en revanche assommé par le décalage horaire, les changements d'hôtel, de température, ses bagages trop lourds, les bruits de la ville, une langue qu'il ne maîtrisait pas. En s'engageant dans la carrière de soliste, on découvre tôt les contraintes liées aux déplacements. Aucun professeur n'avait préparé Frédéric à cette part essentielle du métier. Les voyages répétés entraînent dérèglements digestifs, problèmes physiques, stress, voire dépression ou troubles psychiatriques. Mieux vaut s'en prémunir.

Cheminer léger, d'abord. Protéger son corps durant le voyage. Combien de tendinites ou de lumbagos peuvent handicaper, à trop soulever valises et porte-costumes ! Le pianiste a l'avantage d'être libéré de son instrument. L'avion, par ses sièges étroits et l'impossibilité de se mouvoir, attise les douleurs dorsales. Le ventre se noue, on peine à respirer, notre rapport au temps et à l'espace réduit au minimum. En train, on se détend davantage, on marche, le paysage apaise. Un corps abîmé durant le trajet peut retrouver son équilibre par le yoga, s'il est bien pratiqué, dès l'arrivée à l'hôtel. Manger sainement, tant que possible – aéroports et gares ne nous aident pas.

Les fuseaux horaires… poisons pour les uns, bagatelles pour d'autres. Arrivé à Tokyo, je croisais Renaud Capuçon, heureux d'avoir dormi onze heures dans l'avion – correspondant à la durée exacte du vol. Quant à moi, épuisé, je n'avais somnolé qu'une maigre partie du voyage. Jean-Guihen Queyras, lui, s'en remet par de courtes siestes – dix, quinze minutes – peu importe l'environnement sonore. Nul ne naît égal face au décalage horaire. La mélatonine aide, à raison pour ma part d'un cachet de trois milligrammes dans l'avion, puis les soirs au coucher, loin des repas. Chacun sa posologie, les effets divergent. Essayer la luminothérapie de voyage, dix minutes par jour, elle permet à l'organisme de sécréter de la mélatonine, grâce à ses lunettes de science-fiction. Ces dernières prennent peu de place, et la séance n'empêche en rien de faire autre chose. Éviter de dormir longuement en plein jour, sous peine d'entrer sur scène amorphe. Nager le matin dès le réveil, avant le petit-déjeuner, si l'hôtel le permet, la traversée de la journée s'en trouvera allégée. La méditation, quel que soit le niveau de pratique, offre le silence intérieur et la disponibilité. On aborde alors la tournée avec un recul considérable, le sommeil s'en trouve apaisé.

Surtout, rester ancré. Prendre ses marques au sol, dans la chambre, sur scène, recréer son territoire. Garder le contact permanent avec les bases solides : appartement, proches. Vivre l'instant, en apesanteur, sans se heurter aux choses et aux gens. Être un peu ici, un peu chez soi. Mais garder les pieds au sol. Dans cet enracinement, tenir le fil tendu vers le prochain concert, c'est lui qui nous conduit. Ne pas le quitter du regard, comme on fixe un point à l'horizon d'une route sinueuse pour éviter de tomber malade.

J'ai observé tant de musiciens s'abîmer au fil des ans, écrasés par d'incessants voyages. Se protéger reste crucial, si l'on souhaite poursuivre ce beau métier le plus longtemps possible. ◆

SES ACTUS

✔ **Deux nouveaux disques**
Le Poète du piano, anthologie (Erato).
Chanson d'amour, avec Sabine Devieilhe (Erato)

✔ **5 novembre**
Philharmonie de Paris avec l'ensemble Le Balcon et Maxime Pascal



GETTY IMAGES

L'AVENIR MASQUÉ

DEPUIS DES MOIS, LE MONDE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE SOUFFRE DE LA PANDÉMIE ET RÉCLAME DES SOINS D'URGENCE AU GOUVERNEMENT QUI LES LUI DÉLIVRE AU COMPTE-GOUTTES. LE POINT SUR LES MAUX DU SECTEUR ET LES REMÈDES POUR LE SAUVER.

Mobilisation d'ampleur dans le milieu classique après l'annonce d'une aide gouvernementale conséquente adressée à l'industrie de la musique. Dans une tribune parue le 29 septembre dans *La Lettre du musicien* et initiée par la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés), de nombreuses personnalités de la musique classique ont exprimé leur indignation en apprenant que leur secteur était exclu de ce programme d'aide. Programmateurs, salles et festivals classiques indépendants ne bénéficieraient en effet pas du mécanisme de compensation des pertes de billetterie, supposé combler le manque à gagner induit par la réduction des jauges. Cette mise à l'écart a laissé les professionnels du classique «*abasourdis*» car elle «*revient à inciter les salles à transférer les pertes sur les artistes et leurs employeurs, et, in fine, à amener ces derniers à engager des plans sociaux*». Alors que le secteur a subi une perte de 50 % du chiffre d'affaires de 2020 et que les années 2021 et 2022 menacent d'être tout aussi catastrophiques, les représentants de la musique classique indépendante sont montés au créneau.

INCOMPRÉHENSION

Reçue par la ministre de la Culture Roselyne Bachelot, une délégation composée du directeur et du délégué général de la FEVIS ainsi que de représentants des ensembles français a fait part de l'angoisse et de l'incompréhension de l'industrie du classique. «*Il s'agissait également de rappeler le mode de fonctionnement particulier de ces ensembles, leur flexibilité, leur force mais aussi leur fragilité,* explique Louis Presset, délégué général de la FEVIS. *Nous avons été entendus. La ministre nous a assuré que nous n'étions pas oubliés, et que des mesures d'urgence allaient être mises en place.*» En l'occurrence, une aide de 2 millions, débloquée par le Centre national de la musique, et la garantie de bénéficier d'une partie du fonds d'urgence de 30 millions destiné à la musique en général. «*Évidemment, ce n'est pas suffisant pour s'en sortir,* tempère Louis Presset. *Les 2 millions sont assez anecdotiques, et nous craignons encore d'être oubliés par les Dracs qui sont chargées de répartir les 30 millions et qui tendent à privilégier les grands orchestres régionaux. C'est certes un pas dans la bonne direction, mais tout dépendra de la répartition.*» Signe encourageant toutefois, la ministre a également exprimé la volonté d'engager une réflexion avec les différents acteurs du classique sur une

restructuration à long terme du secteur. « *Il s'agirait de refonder conjointement les politiques publiques pour les ensembles indépendants,* explique Louis Presset. *Pour revoir leur statut et les intégrer dans les budgets annuels, et ce dès 2021, tout en prenant en compte des problématiques de fond, comme la réduction de l'empreinte carbone des ensembles. C'est une excellente initiative, mais bien évidemment, nous attendons encore des garanties concrètes, tant sur le plan des aides d'urgence que sur celui de la refonte structurelle.* »

Si ces annonces semblent être un signe d'amélioration pour les ensembles indépendants, le sort des interprètes, lui, demeure incertain. Certains d'entre eux ont certes pu bénéficier de « l'année blanche » accordée aux intermittents ainsi que de l'aide temporaire de 1 000 euros mise en place par Audiens en partenariat avec le ministère de la Culture, mais beaucoup d'autres restent exclus de ces catégories et ne touchent aucune forme de compensation. « *Ce qui me frappe, c'est l'ignorance des dirigeants concernant notre métier de musicien,* se désole le pianiste François-Frédéric Guy. *L'image du saltimbanque à la limite de l'amateur persiste inconsciemment, surtout en France. Nos dirigeants ignorent comment nous sommes rémunérés !* »

> «Nos dirigeants ignorent comment nous sommes rémunérés!»
> F.-F. Guy

Les annulations de concerts, parfois même pour les deux années à venir, rendent leur situation particulièrement précaire. Certains interprètes perdent une partie substantielle de leurs revenus quand ils ne parviennent pas à toucher le chômage partiel pour les concerts et tournées annulés. À cela s'ajoutent les réactions en chaîne : « *Un concert annulé, c'est le chômage des techniciens, des attachés de presse, des agents artistiques qui licencient et menacent de fermer leur bureau et donc qui ne trouveront plus de concerts pour les artistes… Les conséquences sont incalculables, et les artistes sont au bout de la chaîne* », rappelle François-Frédéric Guy. À quoi bon les avoir sauvés avec l'intermittence s'il n'y a plus de structure pour leur fournir du travail ? Quant à ceux qui ont l'opportunité de maintenir une activité professionnelle, ils le font dans des conditions pour le moins drastiques : remplacement au pied levé d'artistes qui n'ont pu se déplacer, changement de programme pour s'adapter au protocole de sécurité, et surtout quarantaines et tests en batterie. « *Je reviens de deux semaines à Séoul en Corée, où j'ai joué dans un grand festival,* témoigne le violoniste Svetlin Roussev. *Quatorze jours extrêmement stricts, sans passer le seuil de la chambre d'hôtel, la nourriture déposée dans le couloir, des tests à plusieurs reprises… Mais je le fais volontiers parce que j'ai la chance de pouvoir jouer, contrairement à beaucoup de mes collègues.* » Le violoniste regrette par ailleurs qu'aucune « exception culturelle » ne soit mise en place pour les artistes en tournée afin de faciliter leurs déplacements et les processus de dépistage, comme cela a pu être le cas pour des congrès ou des événements sportifs. « *On sait bien que la culture en France rapporte beaucoup plus qu'elle ne coûte,* rappelle le violoniste, *et c'est effarant de constater à quel point le budget qui lui est consacré est mince.* » « *Nous attendons patiemment de voir,* conclut François-Frédéric Guy, philosophe. *Mais ce que je peux dire, au nom de tous mes collègues artistes indépendants, c'est que notre patience est arrivée à sa limite.* » ◆ **Lou Heliot**

Alexandre Kantorow

UNE MANIÈRE D'ÊTRE LIBRE

LE LAURÉAT DU CONCOURS TCHAÏKOVSKI 2019 POURSUIT EN TOUTE INDÉPENDANCE SON ÉBLOUISSANTE LANCÉE. FOU DE BRAHMS, IL OPÈRE LA SYNTHÈSE ENTRE RAISON ET ÉMOTION, OFFRANT AU PUBLIC DE STUPÉFIANTS MOMENTS DE LÂCHER-PRISE. SA FRAÎCHEUR ET SON NATUREL ONT ACHEVÉ DE FAIRE NOTRE CONQUÊTE.

Propos recueillis par Elsa Fottorino

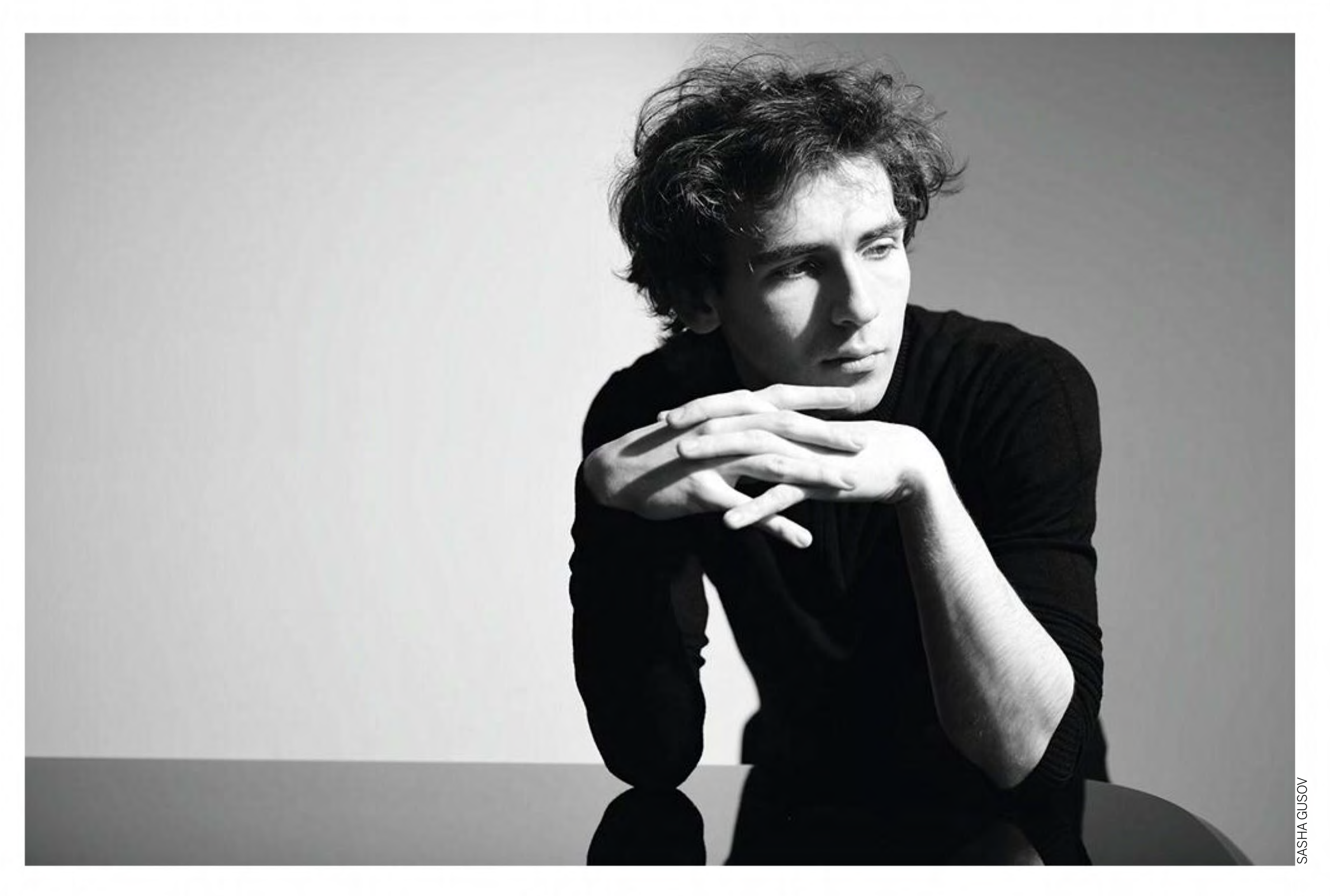
Vous venez de faire paraître un nouvel album autour de Brahms avec la 2e *Sonate* et la *Rhapsodie op. 79 n°1*. Des partitions fougueuses, romantiques, traversées par la passion. À votre image ?

Oui, je me sentais bien dans cette musique. Dans ses années de jeunesse, Brahms est tellement fou, avant-gardiste. Il ose des choses qu'on n'imaginerait pas de lui. Il est pourtant associé à l'image d'un compositeur pesant, ancré dans le passé. Mais cette pâte sonore de Brahms existe. Ma prof me reprend dès que je remonte la moindre épaule : l'idée en jouant Brahms est de s'enfoncer dans le clavier et d'aller chercher un timbre spécifique avec le poids naturel. J'ai l'impression que cela s'applique à beaucoup de musiques. Dès que le son est en surface, cela marche rarement bien. Dans les œuvres plus matures de Brahms, comme ses grandes pages de musique de chambre ou le 2e *Concerto*, il existe clairement cette dimension de beau son, de plénitude. Les partitions que j'ai sélectionnées pour ce disque expriment le côté un peu ▸



SASHA GUSOV




SASHA GUSOV

Schumann de l'angoisse, et cette ardeur juvénile, l'envie de faire ses preuves, de faire quelque chose de fort, de brillant. Brahms ou pas, c'est un jeune qui commence la composition, et il est plein d'énergie.

Vous avez remporté le 1er prix du Concours Tchaïkovski en jouant en finale le *2e Concerto* de Brahms. On en revient toujours à lui!

C'est mon concerto préféré. Le piano y occupe la place parfaite dans un concerto, équilibre idéal entre une symphonie, de la musique de chambre, des solos.

C'est un compositeur qui vous accompagne depuis longtemps…

C'est vrai, je fais une fixette sur lui depuis plusieurs années. Je passe beaucoup de temps à écouter sa musique, à la déchiffrer, à la jouer. Elle exprime une perfection comme chez les grands compositeurs classiques. Avec cette impression que chaque note compte, et cette dimension très cérébrale et structurée. Et en même temps, ce perfectionnisme est associé à quelque chose de très digne dans le caractère de sa musique. Elle comporte aussi une part de risque.

Qu'entendez-vous par «risque»?

La *2e Sonate* est traversée par une frénésie, et le seul moyen de transmettre émotionnellement cette énergie va passer par un dépassement de la limite. Par exemple, Brahms écrit en permanence des notes répétées extrêmement vite. La coda est encore plus rapide. Que ce soit à travers les tonalités ou l'écriture, il existe une dimension démoniaque, un peu comme chez Liszt. On ne doit pas avoir l'impression d'être à un concert de musique classique, mais d'être pris soudain par cet emportement, cette énergie qui sort de nulle part. Cette œuvre comporte peu de longues phrases qui s'étirent, mais elle est ponctuée par ces pics d'énergie un peu partout, provoquant d'énormes contrastes. C'est d'ailleurs ce qui donne toute sa fantaisie à cette sonate. À part le dernier mouvement, établi comme une forme sonate, les autres témoignent d'une grande liberté et donnent le sentiment d'une vaste improvisation.

Il existe chez Brahms une dimension démoniaque. On ne doit pas avoir l'impression d'être à un concert de musique classique, mais d'être pris soudain par cet emportement, cette énergie qui sort de nulle part.

Vous avez justement associé cette sonate à des rhapsodies de Brahms, Liszt et Bartók. La rhapsodie, forme libre par excellence. C'est cela l'essence de ce disque, la liberté?

Il y a un peu de cela. Un mélange entre cet aspect improvisé et une dimension plus narrative, à l'image des rhapsodes de l'antiquité grecque qui déroulent un poème à la manière de l'*Odyssée*. Pas besoin d'avoir de vraie transition, on passe d'un monde à l'autre. On trouve cela dans ces rhapsodies. Les trois compositeurs qui figurent sur le disque ont chacun leur façon plus ou moins extrême d'être libre. Brahms, malgré tout, conserve un cadre empreint de l'époque classique. La *Rhapsodie op. 1* de Bartók donne le sentiment qu'il se met au clavier pour improviser. Cette liberté se retrouve également dans leur façon de s'approprier le folklore. Ils sont tous les trois curieux de la musique populaire. Bartók reproduit les mélodies note pour note, alors que d'autres vont exprimer ce folklore à travers les rythmes et les tonalités. Rythmiquement, il existe beaucoup de points communs entre la rhapsodie de Brahms et celle de Bartók, avec un même triolet qui marque les temps et donne ce caractère un peu «pays de l'Est». J'avais tout cela en tête au moment de l'enregistrement mais pas trop les mots pour l'exprimer à l'époque.

À l'époque?

C'est un programme qui a mis beaucoup de temps à se faire… Je l'avais même enregistré avant le concours, en Allemagne, à Schloss Elmau. Après Tchaïkovski, je l'ai réécouté et cela ne m'allait pas du tout!

Il y a eu pour vous un avant et un après le concours…

Oui mais, concours ou pas, la préparation que j'ai faite avec mon professeur, Rena Shereshevskaya, m'a permis de développer énormément de choses dans mon jeu. En une année, j'ai drastiquement changé ma manière de voir, de jouer. Si bien qu'en réécoutant mon enregistrement, je le trouvais non pas naïf, mais pas assez réfléchi. J'ai réenregistré ces œuvres à la Fondation Vuitton, mais en réécoutant les rushs, je n'ai conservé que Bartók et Liszt. Alors, re-panique, et j'ai finalement réenregistré les Brahms plus tard, en profitant de l'enregistrement des concertos de Saint-Saëns. Je m'y remettais le soir, après le travail avec l'orchestre.

Et pourtant quand on vous écoute, cela semble couler de source…

Peut-être car j'ai fait de grandes prises d'un coup.

Pouvez-vous raconter ce travail décisif avec Rena Shereshevskaya?

Je l'ai rencontrée quatre ans avant le concours. Elle voulait que je termine le CNSM avant de démarrer les cours avec elle à l'École Normale. Ce que j'ai fait. Elle avait l'idée de me préparer pour un concours. Et pour moi s'il y en avait un seul à passer, c'était bien Tchaïkovski! Pourquoi? Pour la salle mythique du conservatoire de Moscou et parce que les pianistes que j'admirais en étaient issus. Rena aime bien prendre le temps avec ses élèves et les former de zéro. Deux ans avant les épreuves, nous avons commencé à choisir un programme et à travailler. J'ai reporté des concerts. Et j'ai vécu des mois de travail acharné. Je n'imaginais pas à quel point ce serait aussi intense! Rena était à la fois professeur, à la fois coach sportif. La culture du concours n'est pas si présente dans l'enseignement en France. Un an avant de passer le premier tour, elle me disait: *«On est vraiment à la bourre, il va falloir se donner.»* Nous travaillions des journées entières sur les mêmes œuvres, nous passions des heures sur deux mesures, je devais pouvoir rôder le programme n'importe quand. Et elle pouvait me dire soudain: *«Là, arrête-toi, mets tes mains dans l'eau chaude, fais une pause.»*

Dans l'eau chaude?

Pour se relâcher à la fin de la journée. J'en connais qui font l'inverse. Mon coloc à Tchaïkovski (nous partagions la même chambre) plongeait ses mains dans un lavabo plein de glaçons pour se détendre. Chacun a ses techniques. Personnellement, aujourd'hui, je ne fais plus ce genre de choses. Par contre, Rena m'a conseillé d'aller à la piscine régulièrement. J'aime beaucoup le sport, mais la plupart sont «anti-concerts» et raidissent les bras. Cette année-là s'est révélée très enrichissante. Rena impose une vraie discipline. Et elle a plein d'idées musicales. Elle place Bach au-dessus de tout. Pour elle, tout est relié entre les compositeurs, il existe des formules à décrypter, comme une langue secrète.

Aujourd'hui, vous travaillez toujours avec elle?

Oui, mais beaucoup moins. Dès que j'ai quelque chose de nouveau dans les doigts, je vais la voir. Elle a une fraîcheur d'idées. Elle se laisse porter par la partition et rien d'autre. Elle arrive à ouvrir le champ des possibles. Elle peut être dogmatique sur le temps du cours, tout en étant prête à changer d'avis.

Vous avez seulement 23 ans… À quel moment se détache-t-on de son professeur?

Pour moi, c'est encore nécessaire d'avoir quelqu'un de confiance à qui montrer mes programmes. Je n'ai pas l'impression d'être enfermé. Dans l'instant du concert, je me laisse porter par ce que je suis. Il arrive que je fasse complètement autre chose que ce sur quoi elle avait insisté. Mais elle va adorer si j'arrive à la toucher. Je n'ai pas l'impression d'avoir un professeur en ce moment, mais un sage qui me conforte dans ma légitimité, et me donne la confiance d'être sur de bons rails.

Avec le recul, quel regard portez-vous sur l'expérience du concours Tchaïkovski?

C'était assez unique et je suis heureux que ce soit le seul grand concours que j'ai passé. J'ai apprécié ce moment, sauf le premier tour. Après cette étape, tout est devenu beaucoup plus simple et naturel. Il régnait une très bonne ambiance entre les candidats. Tous les étrangers séjournaient dans le même hôtel. Nous étions deux par chambre. J'étais avec le pianiste américain qui est arrivé en finale, Kenneth Broberg, donc vraiment très bien entouré! Il y avait une adrénaline monstre, je m'en rends compte seulement maintenant. Je n'ai pas eu le temps de souffler. Nous devions rester pour les galas et on m'a dit alors: *«J'espère que tu as assez d'affaires, nous partons en* ▸

BIOGRAPHIE EXPRESS

1997
Naît le 20 mai à Clermont-Ferrand

2010
Intègre la classe d'Igor Lazko à la Schola Cantorum de Paris

2012
Intègre le CNSMDP

2014
Fait paraître son premier CD, *Sonates françaises* (NoMadMusic), avec son père Jean-Jacques Kantorow au violon. Se produit aux Folles Journées de Nantes avec le Sinfonia Varsovia

2019
Remporte le 1er prix et le Grand Prix du Concours international Tchaïkovsky

2020
Remporte deux Victoires de la musique (meilleur soliste et meilleur enregistrement)

▸ *tournée en Finlande, en Suisse, en Allemagne…»* Après seulement, je suis rentré chez moi.

Transformé?

Ma vie est devenue un tourbillon. Heureusement, j'ai eu une coupure au mois d'août. Aujourd'hui j'ai besoin de cet équilibre. Je ne peux pas me passer de ces moments de pause, autrement je n'ai rien à raconter, je suis frustré. Je ne peux pas être bon interprète si je n'ai rien à dire. Après le prix, j'ai éprouvé une certaine inquiétude, comme une sorte de devoir «d'être là» tout le temps pour prouver que je n'avais pas volé ma place. Tous les concerts étaient captés, je me sentais sous les tirs de miradors même si c'était complètement faux. Toutes ces émotions commencent à retomber, alors j'apprécie encore plus d'être sur scène.

Comment gère-t-on cette frénésie qui se déclenche du jour au lendemain?

Pour commencer, je suis très mauvais avec mon portable, je ne réponds jamais. Cela sert un peu de barrage. Mais surtout, les gens qui étaient avant autour de moi sont restés: mes amis proches, ma famille, mes agents, ma maison de disques.

Vous n'êtes pas parti dans une grande major…

Non, j'avais besoin au contraire de retrouver mon environnement familier. C'est aussi une liberté. Diane du Saillant, mon agent, me connaît, sait comment je fonctionne. Je peux faire ce que je veux artistiquement.

Cette indépendance, c'est la chose à préserver à tout prix?

Oui, vraiment. Il n'y a que comme cela qu'on peut être vrai sur scène. En particulier aujourd'hui. C'est très dur de ne pas penser carrière, business… L'idée n'est pas non plus de s'enfermer loin de tout.

C'est peut-être grâce à ce recul que vous obtenez cet abandon total quand vous êtes sur scène.

Dans mon travail au piano, j'essaie de tout rendre le plus sécurisé et le plus solide possible pour me permettre ce genre de choses. Mais cela ne marche pas à chaque fois. Ces moments ne peuvent exister qu'avec une vraie confiance, un détachement vis-à-vis de toutes les pressions extérieures qui parasitent le concert – des gens «importants» dans la salle, la peur de la fausse note, les micros ou les caméras, tout cet ensemble d'éléments qui perturbent émotionnellement le lien qu'on aura avec le compositeur et le public. Quand on y parvient, il n'existe plus qu'une sorte de déroulé intérieur, il faut alors espérer que les doigts suivent. C'est pour cela qu'on travaille énormément, pour se permettre ces moments d'oubli.

C'est un conditionnement mental?

J'ai besoin d'écouter de la musique avant le concert, de me mettre dans une certaine ambiance. Et aussi de beaucoup bouger, sinon j'ai l'impression d'être trop contraint sur scène.

Avez-vous le trac?

Je l'ai tout le temps, à des degrés différents. Mais je sais beaucoup mieux le gérer à présent. Aujourd'hui, il n'est plus conditionné par le degré «d'importance» du concert, ce qui est appréciable, mais plutôt par le lien que je peux avoir avec un morceau, la difficulté d'un passage…

Votre parcours est assez singulier. Vous aviez deux années d'avance dans votre scolarité, vous êtes passé brièvement par une école pour surdoués, avant de reprendre un cursus normal, pour finalement intégrer le CRR de Paris en horaires aménagés. Comment le piano s'est-il imposé?

Petit à petit. Au début, c'était tout doux. C'était un jeu, mon grand plaisir était de lire de la musique et de la déchiffrer, mais cela n'allait jamais plus loin que le plaisir immédiat. Aussi, mes parents pensaient qu'être fils de musicien n'était pas forcément évident. Petit à petit, mes professeurs m'ont demandé si je voulais réfléchir à en faire plus sérieusement. Le piano était toujours là en périphérie. Le déclic s'est fait au lycée quand je me suis retrouvé avec des amis qui partageaient la même passion pour la musique. Même si aujourd'hui la plupart d'entre eux sont partis dans d'autres voies, nous avions tous la musique en commun. En terminale, je suis entré au CNSM et j'ai alors fait le choix d'en faire mon métier. J'avais beaucoup de lacunes sur le plan de la culture musicale. J'ai dû rattraper tout d'un coup. Mais c'était bien, car cela venait de moi. Quant à cette école pour surdoués, en y repensant, c'était un peu n'importe quoi! Il n'y avait que deux adultes, pas tant de cours que ça. C'était vraiment bizarre. J'y suis resté très peu, à peine un an.

Aviez-vous le sentiment d'être différent ou en décalage avec les autres?

Peut-être, mais je voulais vraiment être normal. C'est aussi pour cette raison que la musique n'avait pas une place trop centrale avant le CRR. Je voulais faire comme mes amis. Ce qui était important alors, c'était de s'adapter et d'être comme tout le monde. J'éprouve toujours ce besoin de ne pas être si différent des autres.

Qu'est-ce qui vous nourrit en dehors du piano?

Voyager. M'imprégner d'autres cultures. En ce moment, c'est surtout rattraper le retard social après les tournées, avec mes amis que j'essaie de revoir.

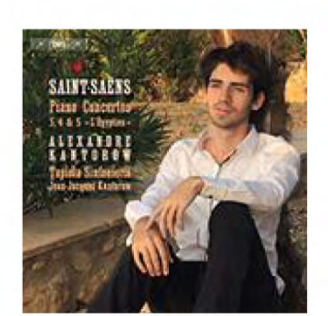
Votre père Jean-Jacques est un célèbre violoniste. Comment vivez-vous cette filiation musicale?

Plutôt bien. Je n'ai jamais été assimilé à un «fils à papa», car pendant très longtemps, la musique, ce n'était pas mon monde. On me parlait énormément de mon père, mais je ne l'ai jamais vécu comme quelque chose de mauvais. D'ailleurs, nous avons beaucoup joué ensemble, on s'entend bien et justement, en ce moment, nous profitons du temps libre pour faire de la musique de chambre. Cela fait un peu plus d'un an qu'il s'est remis au violon. Maintenant il aime se présenter comme mon père et non l'inverse!

SÉLECTION DISQUES



2020
Brahms, Bartók et Liszt
BIS



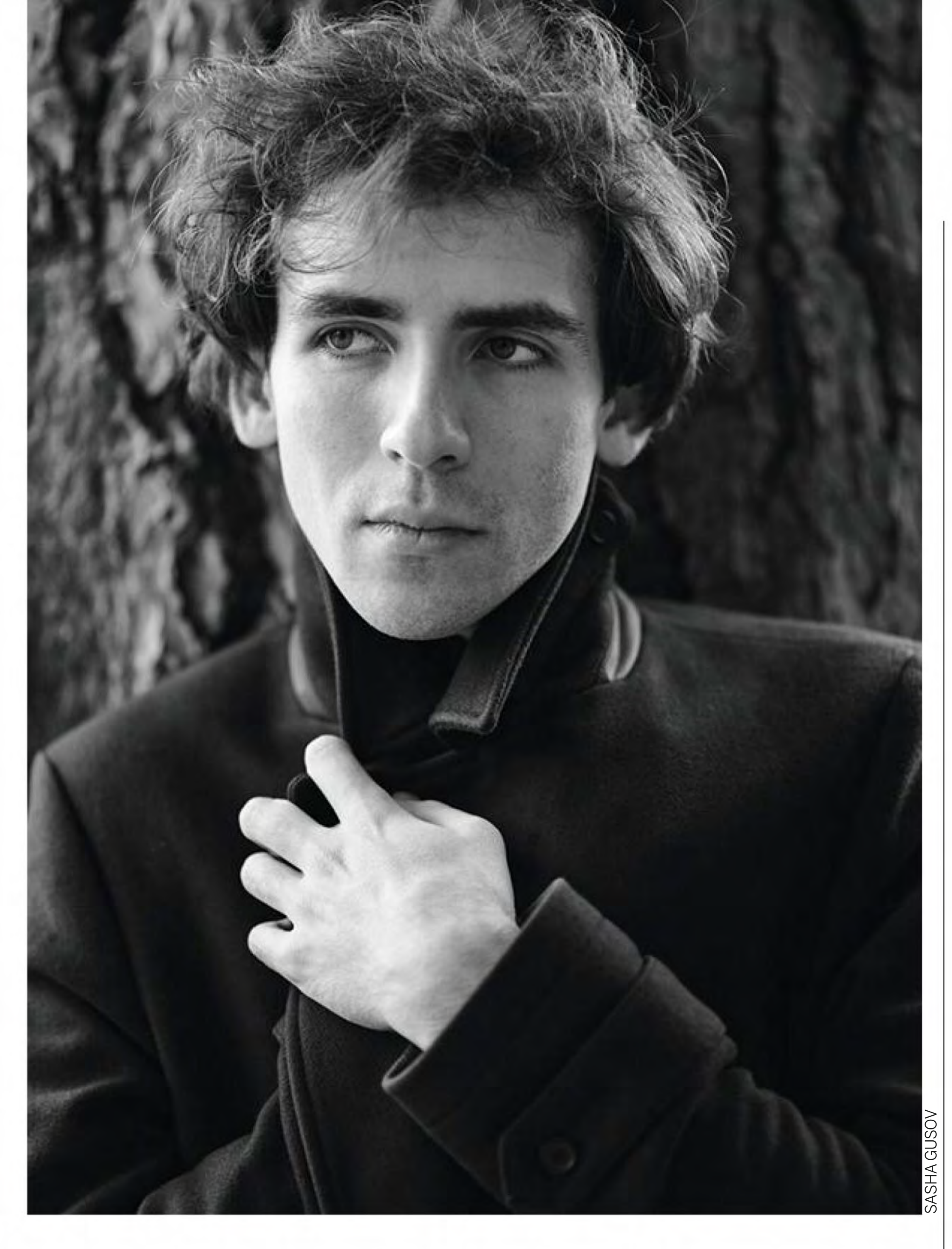
2019
Concertos 3, 4 et 5 Saint-Saëns
BIS



2017
À la russe
BIS



2015
Concertos pour piano Liszt
BIS


SASHA GUSOV

Le fait d'avoir grandi au son du violon a-t-il influencé votre jeu pianistique ?
Oui, clairement. J'ai même des vieux tics ridicules comme celui d'essayer de vibrer au piano. Au violon, il existe un temps entre les intervalles qui est plus naturel. Une sorte de *rubato* que j'essaie de reproduire. J'ai assimilé beaucoup de choses en termes de caractère et d'interprétation.
Puisque nous parlons de filiation, Kantorow, c'est un nom russe ?
Oui, il est antérieur à la révolution. Mais rien de cette culture n'a survécu dans notre famille. Je n'ai jamais connu mon grand-père paternel. La culture russe m'a surtout été transmise par mes professeurs. Je ressens beaucoup de déception quand je vais en Russie et que les gens s'attendent à voir un compatriote !
Vous avez sorti un disque dédié à la musique russe, vous avez choisi de passer le concours Tchaïkovski... Un psychanalyste dirait que ce n'est pas un hasard !
Je suis d'accord ! Cela vient aussi en grande partie de mes professeurs qui m'enseignent leur culture, leur manière de faire. Mais c'est possible qu'il y ait une attirance inconsciente.
Qu'est-ce qui vous inspire dans cette culture ?
J'adore les histoires et les légendes russes, leur dimension fantastique, grandiose. J'ai une attirance pour le folklore. Les cloches sont très présentes dans la musique et sont un élément essentiel du quotidien.

SES ACTUS

✔ **30/11/2020**
Philharmonie de Paris avec l'Orchestre national des jeunes de Russie, direction Valery Gergiev

✔ **25/01/2021**
Philharmonie de Paris, récital Brahms

✔ **27/03/2021**
Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence, programme Prokoviev, Chostakovitch, Tchaïkovsky

✔ **29/03/2021**
Auditorium du Conservatoire Darius Milhaud, Aix-en-Provence, sonates pour violon et piano de Brahms, avec Jean-Jacques Kantorow

Et la vie musicale est intense en Russie. Je suis allé à Saint-Pétersbourg et j'ai rarement vu une offre de concerts aussi foisonnante. On peut facilement voir huit ou neuf représentations par jour. Et chez les Russes, j'aime aussi le côté assez brut, direct et honnête. Ils donnent parfois l'impression de vouloir vivre leur vie d'une façon extrême. Il n'y a pas vraiment d'entre deux dans les sentiments.
Vous êtes comme cela vous aussi ?
Pas tellement justement. J'aurais plutôt tendance à trop rationaliser les choses dès que je vois que je m'emballe.
On va bientôt vous entendre à la Philharmonie aux côtés de Valery Gergiev et de l'Orchestre national des jeunes de Russie...
J'espère qu'il va pouvoir venir malgré le contexte ! Nous travaillons avec très peu de répétitions. Tout se fait sur scène, sur le moment présent, avec beaucoup de pression et autant d'adrénaline. C'est très excitant de jouer avec lui car cela oblige à être présent à ce qu'on fait à 200 % et à réagir en permanence, s'adapter. Valery Gergiev a un vrai génie du moment. Il sent les choses. C'est impressionnant à voir. Je ne comprends pas comment il fait pour tenir ce rythme-là à son âge.
Dans cette période incertaine, comment voyez-vous les choses ?
J'ai plutôt bien vécu mon confinement, qui est arrivé à un moment où je me sentais très fatigué, j'enchaînais énormément de concerts. J'avais très peu de temps, l'impression d'être toujours en retard et de prendre trop de risques. Le confinement m'a permis de travailler sereinement, de souffler, de prendre de l'avance. Et j'ai eu la chance que les concerts reprennent pour moi sans difficulté. Je sais que ce n'est pas le cas de tout le monde et je suis conscient de cette chance. Pour l'étranger, certaines dates ont été maintenues. Récemment, j'étais en Géorgie et j'ai vécu une expérience un peu miraculeuse. Je me suis fait tester à l'arrivée, le public aussi et personne n'était positif. Les Géorgiens ont réservé aux musiciens un accueil incroyable, avec des chants, de la danse, du jazz, une vraie fête ! Et comme tout le monde était négatif, nous étions comme des fous pendant trois jours, dans une forme d'insouciance, complètement coupés du monde. Il est par contre difficile de voyager en Asie. Un ami a accepté de se mettre en quarantaine dans un hôtel à son arrivée dans des conditions très strictes, avec juste un room service.
Vous allez tourner avec votre programme Brahms ?
J'ai un nouveau programme de récital avec la 3e *Sonate* de Brahms que je jouerai à Paris en janvier. Je le mets en place depuis cet été dans la perspective de l'enregistrer avec les *Ballades op. 10* et la *Chaconne* de Bach dans la version pour la main gauche de Brahms. J'ai l'intention d'enregistrer les trois sonates de Brahms avec chaque fois un programme différent. ◆

JEUNE TALENT

Jean-Baptiste **Doulcet**

L'ART DE LA FOUGUE

LE PIANISTE DE 28 ANS AU PARCOURS ATYPIQUE MANIE L'IMPROVISATION ET LE FRANC-PARLER EN TOUTE LIBERTÉ. RENCONTRE AVEC UN ÉCLECTIQUE.


J. MORIN



BIOGRAPHIE EXPRESS

1992 Naissance à Paris
2007 Entre au CNSMDP en improvisation chez Jean-François Zygel et Thierry Escaich
2013 Entre au CNSMDP en piano et master de musique de chambre chez Claire Désert
2017 2e prix du huitième Nordic Piano Competition. Sortie d'un disque solo *Beethoven, Schumann et improvisations* chez Les Spiriades (live d'un récital à La Frette-sur-Seine)
2019 4e prix et prix du public du Concours Long Thibaud Crespin (présidé par Martha Argerich). Prix Modern Times au concours Clara Haskil

Improvisation, écriture, musique de chambre, piano : l'ordre dans lequel se sont déroulées vos études au CNSMDP est quelque peu inhabituel…
C'est vrai, j'ai plutôt fait les choses à l'envers ! Comme mon père était professeur de piano, mon premier contact avec l'instrument s'est produit très tôt, vers quatre ou cinq ans, je n'en garde pas de souvenir précis. Le goût de l'improvisation s'est vite manifesté et mon père m'a plutôt encouragé dans cette voie. J'ai travaillé au CRR de Rueil, puis au conservatoire du 12e arrondissement. Je n'étais pas du tout structuré à l'époque, je manquais de rigueur dans le travail de mon piano et j'avais tendance à me laisser aller à mes facilités en déchiffrage. À 14 ans, je suis entré au CNSMDP en improvisation, puis sont venues les classes d'écriture et de musique de chambre, avec Jean Sulem, et ce n'est qu'en 2013 que je suis entré dans la classe de piano de Claire Désert et en même temps en master de musique de chambre.

Vous êtes entré dans la classe de Jean-François Zygel avec une pratique très solide de l'improvisation. En quoi son enseignement vous a-t-il le plus enrichi ?
Il m'a appris à me mettre des contraintes. Il aimait lancer des challenges du genre *« tu vas me faire du 5/4 avec des progressions à la tierce »*. Ça peut faire sourire, mais c'est très utile. On peut accomplir de gros progrès en improvisation si l'on comprend que tout n'est pas acquis en ce domaine et que, justement, il importe de savoir se fixer des contraintes. Mais pour ce qui est de l'apprentissage des langages, de la connaissance des styles, ce sont mes oreilles et mon bagage musical qui me les ont apportés avant de rentrer dans sa classe.

Quel a été l'apport de Claire Désert dans votre parcours ?
J'ai vraiment fait la connaissance de Claire au Conservatoire. Durant les deux premières années, je ne me suis pas vraiment rendu compte de tout le bien que son enseignement me faisait. J'avais un peu la tête dans les étoiles, j'arrivais en cours pas très préparé. Elle a vite compris à qui elle avait affaire et m'a laissé beaucoup d'espace pour mener pas mal de projets (improvisation, théâtre, travail avec des danseurs, etc.), mais elle a su me cadrer, par le choix du répertoire, par sa distance pédagogique, le respect qui s'installe entre elle et l'élève – et qui lui fait prendre conscience d'une certaine responsabilité, celle de l'élève face à lui-même.

Quel répertoire vous a-t-elle incité à travailler ?
Les exercices de Brahms par exemple ; pour m'aider à structurer une technique sans se faire mal. Brahms et Beethoven ont été très présents dans un travail axé sur la qualité de la sonorité. Je n'en étais pas forcément conscient sur le moment, mais ça a porté ses fruits ! Elle m'a aussi poussé à découvrir du répertoire contemporain (Adès, Birtwistle, par exemple) et, de façon plus générale, m'a beaucoup appris sur la manière de construire un programme.

Il y a aussi eu une année en Erasmus…
Claire m'a poussé à le faire et à partir étudier pendant un an auprès de Tuija Hakkila à l'Académie Sibelius d'Helsinski. En Finlande, j'ai eu un vrai déclic : mon quotidien a changé par rapport à ce qu'il était en France ; je disposais de beaucoup plus de temps pour travailler. En 2017, en Suède, je me suis présenté au Nordic Piano Competition, où j'ai obtenu un 2e prix : c'est par l'interprétation du répertoire et non l'improvisation que je me suis fait remarquer ! J'ai commencé à entrer dans un rapport au piano, au répertoire, beaucoup

plus sérieux que jamais.

Et la rencontre avec Julia Mustonen-Dahlkvist ?

Ça a été l'un des autres bénéfices du Nordic Piano Competition. Elle enseigne en Suède en pleine forêt et m'a incité à venir étudier là-bas. À partir de 2018, je m'y suis rendu plusieurs fois et nous avons travaillé de façon très intensive et rigoureuse, avec les concours pour objectif. Longtemps j'ai médit d'eux, jusqu'au moment où j'ai compris combien leur préparation m'aidait à me construire très concrètement. Après Maria Canals, en 2018, et les demi-finales des Young Concert Artists la même année, tout cela guère fructueux, le Concours Clara Haskil 2019 s'est beaucoup mieux passé, grâce à un vrai travail de fond. J'ai remporté le prix Modern Times, et mesuré que je pouvais aller plus loin.

L'édition 2019 du Concours Long Thibaud Crespin arrivait peu après...

J'avais été retenu aux présélections, les épreuves commençaient deux mois après le Concours Haskil, avec un répertoire largement différent. Les délais étaient franchement serrés, mais j'ai décidé d'y aller. Il m'a fallu travailler de manière extrêmement intensive aussi.

4e prix, prix du public : quel regard portez-vous avec le recul sur l'expérience de concours et l'adhésion que vous avez suscitée de la part de l'auditoire ?

J'en ressens une grande joie ! Mais c'est aussi avec la Covid-19 une longue période d'incertitude où cette joie n'a pas la même prise. La réalité, c'est quand même beaucoup de concerts annulés ou reportés. Il faut trouver des objectifs, se mettre en selle, se nourrir d'un nouveau répertoire… l'expérience d'un concours réussi, pour moi, c'est peut-être ça. Se dire que l'on doit toujours remettre en question la confiance conquise, aller plus loin dans la sensibilité musicale, par-delà les structures, se permettre de donner à entendre sa propre voix, maintenant qu'elle a été entendue et appréciée. C'est un riche cadeau.

Quelles sont actuellement vos priorités en matière de répertoire ?

Schubert et Schumann sont des compositeurs que je veux absolument approfondir : je m'y sens comme un poisson dans l'eau ; leur musique me parle plus que toute autre. Bartók m'attire énormément aussi, mais cela prendra plus de temps ; je ne veux pas précipiter les choses. En récital, je me concentre sur Schumann (*Kreisleriana*) et Liszt (*Après une lecture du Dante*), et les transcriptions des lieder de Schubert et Schumann par Liszt, depuis quelque mois.

Que vous apporte votre pratique de l'improvisation dans l'approche des chefs-d'œuvre du passé ?

De la spontanéité et aussi la prise de conscience qu'il faut se méfier des traditions en matière d'interprétation. Il ne s'agit pas de faire n'importe quoi, mais on se rend compte que la plupart des œuvres écrites comportent une dimension improvisatoire. On le comprend – et comment ! – dans le *Dante* de Liszt. Parler des traditions dans l'interprétation de cette pièce me semble assez stérile. Je veux mettre la spontanéité qui m'est propre, en la réfléchissant, en la structurant évidemment, au service de la musique. Il ne faut pas se refermer sur des traditions ; on a le droit d'être plus libre que ce que l'on pense, à condition que la démarche soit pensée et sentie.

Et la composition ?

Je travaille beaucoup autour de la voix depuis quelques années et j'ai en projet un grand cycle de mélodies érotiques sur des textes de ma plume. Toujours pour la voix et en vue d'un d'enregistrement auquel je réfléchis, je prépare une pièce sur un poème de Keats, *Endymion*, qui s'insérerait dans un programme réunissant les *Kreisleriana*, *Après une lecture du Dante* et deux lieder de Schumann transcrits par Liszt. ◆

Propos recueillis par Alain Cochard



AVEC NEGAR

À HUIS CLOS

L'avocate pénaliste et pianiste émérite Negar Haeri propose une rencontre avec un passionné de piano qui se dévoile à travers les œuvres qui l'ont marqué.

Le passeur

Dans ce numéro est appelée à la barre **Éric-Emmanuel Schmitt.** L'écrivain mélomane incarne sur scène, dans une pièce qu'il a écrite, la professeure de piano qui a fait naître sa passion pour Chopin.

Votre premier souvenir musical?
Le *Nocturne n°2 op. 9* de Chopin sous les doigts de ma tante Aimée. J'ai 9 ans et la beauté qui sort de ce piano habituellement massacré par ma sœur me stupéfie.

Votre plus beau souvenir musical?
L'opéra *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski et, plus précisément, Galina Vichnevskaïa qui interprète Tatiana.

Votre dernière réflexion sur la musique?
Ce matin même en écoutant Bach; sa musique vient d'une âme qui n'a aucun doute, elle dégage une joie péremptoire et cela nourrit!

Le chef-d'œuvre qui vous donne de l'énergie?
La *Ballade n°1 op. 23* de Chopin.

Le chef-d'œuvre qui vous «tombe des mains»?
Impossible, la définition même d'un chef-d'œuvre est qu'il se renouvelle à chaque écoute…

Le morceau que vous pourriez jouer au pied levé?
La *Valse de «l'Adieu»* de Chopin.

Le morceau que vous rêveriez de jouer en public?
Le *Concerto n°1 op. 23* de Tchaïkovski.

La salle de concert dans laquelle vous rêveriez de le jouer?
La Philharmonie de Berlin, ma salle préférée!

Le dernier concert que vous avez vu?
Celui auquel j'ai la chance d'assister chaque fois que je joue mon propre spectacle, *Madame Pylinska et le secret de Chopin,* lorsque jouent les formidables Nicolas Stavy et Tanguy de Williencourt! Reprendre la parole après qu'ils ont joué me demande une énergie folle…

Quel morceau faudrait-il recommander pour convaincre d'aimer ou de se réconcilier avec la musique classique?
Les *24 Préludes op. 28* de Chopin.

Comment transmet-on le goût de la musique classique?
C'est ce que je fais dans mes livres, raconter Mozart ou Chopin, faire comprendre qu'un compositeur est avant tout un guide spirituel, quelqu'un qui nous donne de l'énergie quand on n'en a pas, qui fait accepter la tristesse parce qu'il la rend belle.

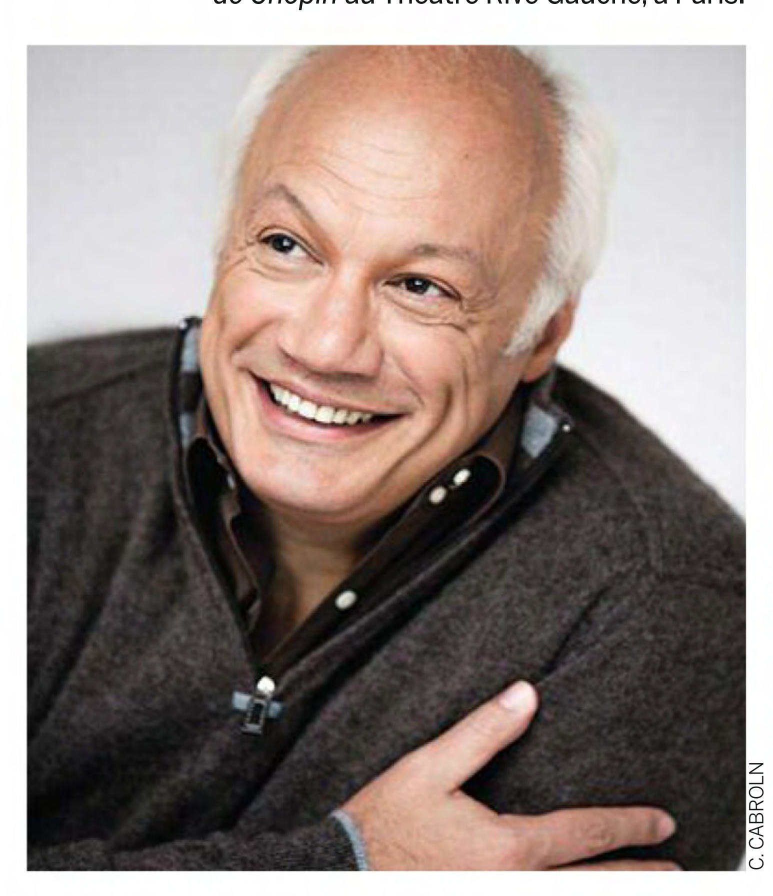
Les 3 compositeurs que vous inviteriez à votre dîner idéal?
Trois compositeurs qui n'avaient hélas pas les moyens de se nourrir: Schubert, Moussorgski et Satie. Et je leur offrirais une table à l'année…

Les 3 interprètes?
Maria Callas, Jacques Brel et Emmanuel Krivine.

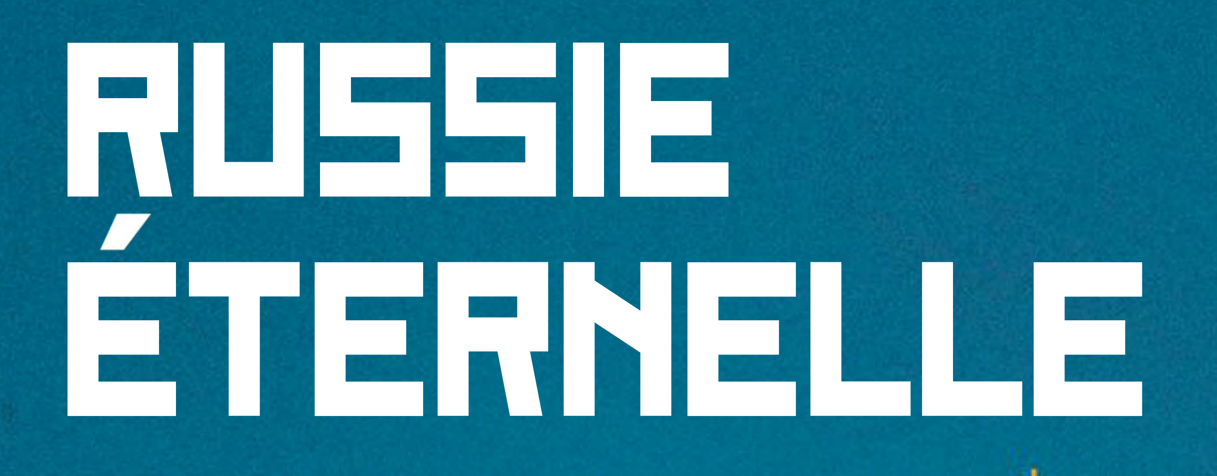
Et s'il fallait rendre un hommage?
À Dinu Lipatti qui m'a fait aimer le piano; il y a dans son jeu un accès au mystère, il ne joue pas comme un pianiste mais comme un sage.

Par quel prodige un cours de dessin, une leçon de piano ou une classe de français dispensés pourtant des décennies auparavant, laisse parfois un souvenir impérissable? Et d'où vient que nous ayons pour certains de nos anciens professeurs cette tendresse et cette reconnaissance infinies? Pour Éric-Emmanuel Schmitt – écrivain, pianiste et surtout grand mélomane – c'est que chez ces passeurs, l'enseignement ne se limite jamais à la matière, mais s'étend à une manière d'habiter le monde: «*J'étais très volontaire, actif, presque emporté par ma propre énergie, comme une boule qui ne cessait d'avancer. Et puis, avec les leçons de piano, j'ai pris le temps de regarder, d'écouter et de ressentir, d'être attentif, d'abord aux silences comme aux sons, puis à la nature et aux êtres…*» Et ce qui semble n'être ici qu'une parenthèse devient en réalité l'essentiel: «*À l'image du rêve qui nous reconstitue parce qu'il nous rend à nous-mêmes, l'expérience musicale est fondamentale parce qu'elle est un espace délivré où l'on échappe à la contrainte sociale et aux urgences ordinaires. En nous obligeant à nous poser, la musique nous guérit du temps qui passe et nous offre le temps qui palpite…*» Et voyez comme Éric-Emmanuel Schmitt dit juste; nos premiers cours de solfège, avec leurs soupirs, demi et quarts de soupirs, ne nous avaient-ils justement pas déjà suggéré de prendre ce temps-là? ♦

✔ **Jusqu'au 14 décembre** *Madame Pylinska et le secret de Chopin* au Théâtre Rive Gauche, à Paris.



C. CABROLN



RUSSIE ÉTERNELLE

p. 26

L'ÂME DE LA MUSIQUE RUSSE

Des tsars à l'URSS, retour sur les jalons qui ont marqué le paysage musical du pays

p. 30

L'ÉCOLE RUSSE DE PIANO

Existe-t-elle vraiment ? Tentative de réponse à travers ses acteurs et ses courants

p. 34

SVIATOSLAV RICHTER

Portrait d'un monstre sacré

ALEX ASFOUR

L'ÂME DE LA MUSIQUE RUSSE

Moscou, 1547. Après des siècles d'invasions et de guerres intestines, Ivan IV dit le Terrible est sacré pour la première fois « tsar de toutes les Russies ». C'est le début d'un âge d'or de l'Empire russe, multiethnique, plurilingue, et en expansion constante. Quant à la musique, elle est encore, officiellement, la prérogative de l'Église orthodoxe. Jusqu'au XVII[e] siècle, la liturgie religieuse sera d'ailleurs la seule musique russe autorisée, écrite et institutionnalisée. Malgré la désapprobation – et dans certains cas la violente répression de l'Église –, une culture musicale profane et populaire se développe cependant en parallèle. Ménétriers, bardes, baladins (les « skomorokhi » et autres « gousliars ») et les diseurs de « bylines » – poèmes épiques – sont les passeurs de cette tradition orale, qui aura plus tard une influence décisive sur la musique russe. C'est sous le règne de Pierre le Grand puis de Catherine II que la Russie commence à opérer un tournant vers l'Ouest. Grâce à de nouvelles conquêtes territoriales et à la construction de Saint-Pétersbourg, l'Empire se dote d'une véritable fenêtre sur l'Europe et ouvre ses portes aux influences occidentales. Les Lumières font leur entrée en Russie, et avec elles, des artistes, des penseurs et des musiciens venus d'Allemagne, d'Italie ou de France. Au fil du XVIII[e] siècle, la musique classique s'installe à la cour et devient une part importante de la vie aristocratique russe. Cependant, les musiciens qui s'y produisent sont le plus souvent des étrangers, et les œuvres jouées, celles de compositeurs européens. La Russie dispose certes du Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, mais elle manque encore de musiciens professionnels.

GENÈSE DES ÉCOLES RUSSES

Comme dans de nombreux pays européens, le basculement dans le XIX[e] siècle s'accompagne en Russie d'un nouvel intérêt pour les traditions populaires. Collectés à travers tout le pays, folklore, contes et chants populaires vont servir de matériau aux artistes et contribuer à l'émergence d'une culture nationale. Cette prise de conscience est incarnée par Mikhaïl Glinka, surnommé « le père de la musique russe ». Né en 1804 dans une famille noble de Smolensk, formé à la composition à Berlin et en Italie, Glinka est l'un des premiers à formuler la nécessité d'une école musicale russe. « *Nous autres habitants du Nord ressentons tout différemment. Notre joie est exubérante et nos larmes sont amères,* observe-t-il dans ses Mémoires. *En toute sincérité, je ne pouvais me faire italien. Le mal du pays m'incita peu à peu à écrire en russe.* » En 1836, Glinka compose l'opéra *La vie pour le tsar*, inspiré du destin du héros russe Ivan Soussanine. Le succès est immédiat. L'opéra russe, tel qu'il sera ensuite popularisé par les générations suivantes, est né. Quant à *Kamarinskaya* (1848), une des premières œuvres symphoniques entièrement fondée sur des thèmes folkloriques, elle contient en germe toute l'école symphonique russe, « *à l'image du chêne entier dans le gland* », pour reprendre les termes de Tchaïkovski. Si Mikhaïl Glinka a façonné la musique russe, c'est cependant Anton Rubinstein qui a contribué à l'institutionnaliser. Contemporain de Glinka, admiré par Liszt et protégé par Mendelssohn, ce pianiste et compositeur moldave doué de talents



AKG IMAGES

***Cortège de mariage dans les environs d'Orel,* Vladimir Iégorovitch Makovski, huile sur toile, 1910.**

Ci-contre, le théâtre Mariinsky, à Saint-Pétersbourg, la grande scène russe pour le ballet et l'opéra.

exceptionnels fonde en 1859 la Société musicale russe à Saint-Pétersbourg. Placée sous le patronage de la famille impériale, cette société vise à diffuser l'enseignement musical dans toute la Russie et à professionnaliser l'exercice de la musique. C'est ainsi que naît le premier conservatoire russe, à Saint-Pétersbourg, en 1862, sous la direction de Rubinstein lui-même. Le conservatoire de Moscou sera inauguré quelques années plus tard, dirigé par son frère Nikolaï Rubinstein. La voie est ainsi ouverte à un enseignement de qualité et à une vraie reconnaissance du statut de musicien au sein de la société russe. Tout au long du xxe siècle, ces deux conservatoires contribueront au rayonnement mondial de la Russie, notamment grâce au Concours de piano Tchaïkovski qui va propulser les jeunes talents soviétiques (Rostropovitch, Oïstrakh, Richter…) sur la scène internationale. Encore aujourd'hui, ces deux conservatoires restent de véritables institutions.

LE GROUPE DES CINQ ET L'IDENTITÉ NATIONALE

En Russie comme dans toute l'Europe, le XIXe siècle est celui des nationalismes. De l'Allemagne à la Hongrie en passant par la Bohème et la Pologne, les peuples aspirent à leur autonomie. De leur côté, nombreux sont les artistes qui cherchent à exprimer, par le biais de leur art, une spécificité nationale. C'est dans un tel contexte que le compositeur Mili Balakirev fonde à Saint-Pétersbourg, à la fin des années 1850, le fameux groupe des Cinq. Composé de jeunes compositeurs autodidactes âgés d'une vingtaine d'années, ce petit cénacle informel entend fonder une école musicale russe dans l'esprit de Mikhaïl Glinka. On y retrouve César Cui, ingénieur et critique musical, Modeste Moussorgski, officier, Nikolaï Rimski-Korsakov, élève officier de marine, et Alexandre Borodine, médecin et chimiste. Désireux de rompre radicalement avec l'approche occidentaliste des conservatoires, les Cinq ont des positions très tranchées, considérant les symphonies de Beethoven « faibles », les mélodies de Chopin « doucereuses » et celles de Mendelssohn « faites pour le goût des petits boutiquiers », comme le rapporte Rimski-Korsakov dans ses *Chroniques de ma vie musicale.* À la recherche d'un son réellement russe, les Cinq expérimentent, privilégiant l'opéra, le ballet et le poème symphonique, genres plus adaptés selon eux à faire passer leur message. À grand renfort d'effets sonores, les orchestrations deviennent de plus en plus réalistes et les récitatifs s'éloignent de tout lyrisme pour se rapprocher de la langue parlée. Tous puisent leur inspiration à la fois dans la liturgie orthodoxe et dans les mélodies traditionnelles russes, qu'ils collectent et analysent en profondeur. Rimski-Korsakov publie d'ailleurs en 1877 *Cent chants populaires russes pour voix et piano,* un corpus inestimable dont s'inspirera, entre autres, Igor Stravinsky pour son *Oiseau de feu.* ▸


BORIS MANUSHIN/AFP

Anton Rubinstein, grandeur et décadence

Dans les années 1850, le petit monde de la musique russe est profondément clivé. D'un côté les slavophiles, comme Glinka et ses disciples, qui considèrent que la Russie doit s'affranchir des règles européennes et trouver son propre chemin. De l'autre, les occidentalistes, comme Rubinstein, qui se réfèrent à la tradition musicale et pédagogique européenne, et ne font pas grand cas du folklore russe. Considéré par les slavophiles comme une menace pour l'intégrité de l'école russe, Rubinstein est d'autant plus suspect à leurs yeux qu'il est d'origine juive. Progressivement isolé au sein de sa propre école, Rubinstein et son œuvre tombent graduellement dans l'oubli. Il écrira : *« Les Russes me qualifient d'Allemand, les Allemands de Russe, les juifs de chrétien et les chrétiens de juif. Les pianistes me considèrent comme un compositeur, les compositeurs comme un pianiste, les classiques comme un moderne, les modernes comme un réactionnaire. Ma conclusion est que je ne suis qu'un pitoyable individu. »* Destin d'autant plus tragique que l'élève le plus célèbre de Rubinstein, un certain Tchaïkovski, deviendra l'archétype même du compositeur russe ! ◆ **L. H**

LE ROMANTISME ET L'ÂME RUSSE

Qu'est-ce qu'un vrai Russe? continuera à se demander quelques décennies plus tard l'écrivain Fiodor Dostoïevski. Dans son *Discours sur Pouchkine* (1880), il écrira à propos de la littérature: «*Se montrer un vrai Russe, c'est chercher un terrain de conciliation pour toutes les contradictions européennes; et l'âme russe y pourvoira.*» Dans le domaine de la musique, c'est peut-être Piotr Ilitch Tchaïkovski qui incarne le mieux cette tentative de conciliation, de dépassement des contradictions. En 1863, Tchaïkovski entre au conservatoire de Saint-Pétersbourg pour étudier avec Anton Rubinstein, puis intègre le conservatoire de Moscou, cette fois-ci en qualité de professeur, où il composera ses trois premières symphonies. Fidèle à l'enseignement de Rubinstein, Tchaïkovski s'inscrit délibérément dans la grande tradition musicale européenne. Il aime passionnément Mozart et admire Berlioz. Mais il se sent également très proche du groupe des Cinq, dont il a espéré un temps pouvoir faire partie, et ne renie pas l'ancrage patrimonial des slavophiles. En «vrai russe», Tchaïkovski est celui qui va accomplir à travers son œuvre la synthèse des différentes influences. Tandis que ses ballets *(Le Lac des cygnes, Casse-Noisette, La Belle au bois dormant)* illustrent des mythes et légendes d'Europe, ses opéras *(La Dame de pique, Eugène Onéguine)* puisent dans l'histoire nationale russe. Comme il l'écrit lui-même: «*Dès mon enfance, j'ai été imprégné de l'ineffable beauté du chant russe, j'aime passionnément l'élément russe dans toutes ses manifestations.*» C'est pourquoi, même si son écriture dialogue avec le romantisme européen, elle s'inspire largement des chants et mélodies populaires et recourt également à des couleurs d'orchestre nettement contrastées dans le style russe. Le final du célèbre *Premier Concerto pour piano* est d'ailleurs directement issu d'une danse ukrainienne: «*En un mot, je suis russe dans la pleine signification de ce terme.*»

LE TEMPS DE L'EXIL

1917. La révolution bouleverse la Russie. Menacés par le nouvel ordre bolchevique, la plupart des aristocrates, mais également de nombreux intellectuels et artistes prennent le chemin de l'exil. Du jour au lendemain, le compositeur Sergueï Rachmaninov, célèbre dans tout le pays grâce à ses concertos romantiques et à ses pièces virtuoses pour piano, est contraint de quitter son pays. Son domaine est saisi et ses biens sont détruits. À l'hiver 1917, Rachmaninov fuit précipitamment Saint-Pétersbourg pour rejoindre New York «*avec ses mains pour seul capital*». Composées pour la plupart en exil, ses dernières œuvres sont marquées par une profonde nostalgie de sa terre natale. La liturgie orthodoxe y est omniprésente. Dans l'une de ses dernières pièces adaptée de chants traditionnels, *Trois chansons russes pour chœur et orchestre*, l'artiste évoque une Russie prérévolutionnaire qui n'est plus. On raconte que lors de la première, Rachmaninov aurait même demandé à des diacres de l'Église orthodoxe new-yorkaise de rejoindre le chœur pour obtenir de véritables «basses russes». À côté des États-Unis, Paris est l'autre destination privilégiée de la diaspora. Grâce aux peintres Chagall et Soutine et aux célébrissimes Ballets de Diaghilev, l'art russe est en effet déjà bien implanté dans la capitale. Un «conservatoire russe de Paris» est même créé sous la direction de Chaliapine, Glazounov et Rachmaninov. C'est à Paris que s'installe Igor Stravinsky, spolié lui aussi de tous ses biens par la révolution. Pour Stravinsky, ancien élève de Rimski-Korsakov, l'exil marque la fin de sa «période russe». Ses premières œuvres étaient en effet imprégnées du folklore local: que l'on pense à ses *Tableaux de la Russie païenne* dans le *Sacre du Printemps* inspirées des croyances populaires anciennes ou à ses miniatures vocales *(Berceuses du chat, Quatre chants paysans…)* puisées dans les légendes rurales. Quant à son ballet *Les Noces* qui dépeint un mariage paysan, il mêle liturgies, incantations païennes et chants traditionnels. Entendant cette œuvre, Diaghilev aurait déclaré en larmes: «*C'est la plus belle et la plus russe des créations des Ballets russes.*» Après son départ de



FINEARTIMAGES/LEEMAGE

La prise du Kremlin à Moscou en 1917, **peinture de Konstantin Ivanovitch Maximov, huile sur toile, 1937.**

Scriabine, l'électron libre de la musique

Pianiste virtuose et compositeur avant-gardiste, Alexandre Scriabine fait figure d'électron libre dans l'histoire de la musique russe. Formé au conservatoire de Moscou, Scriabine s'éloigne rapidement des références au patrimoine russe. Tournant le dos à l'école nationale, l'artiste cherche à travers ses œuvres à se libérer du carcan de l'harmonie traditionnelle en superposant des accords de manière complètement nouvelle. Fervent mystique et adepte d'une forme d'universalisme, Scriabine joue avec les modes, les rythmes et l'atonalité pour créer un nouvel espace musical. Raillé et méprisé par ses contemporains à cause de sa radicalité et de son excentricité, il incarne une frange particulièrement visionnaire de l'avant-garde et symbolise une autre façon d'être russe. ◆ **L. H**

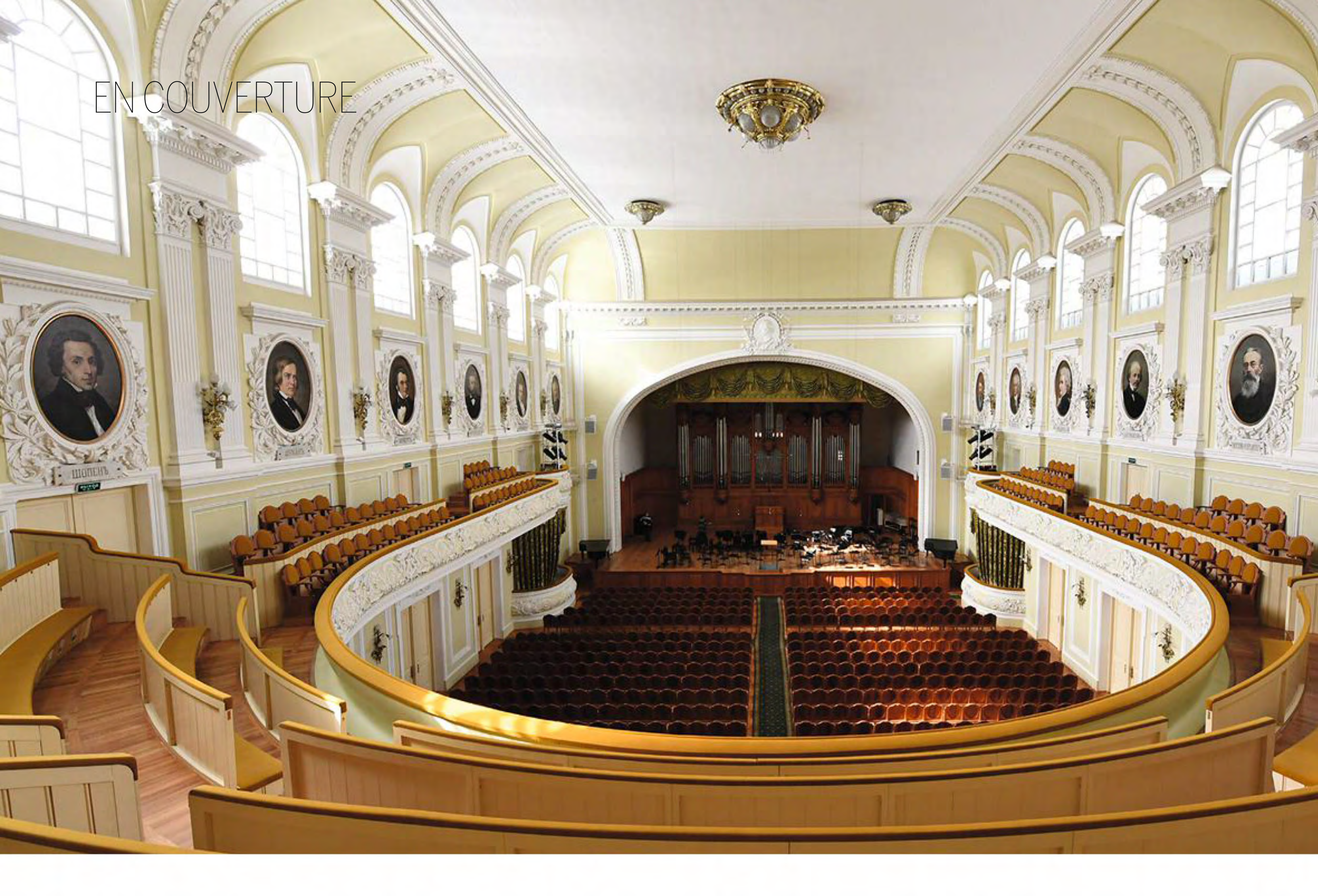

SOVFOTO/UIG/LEEMAGE

Dimitri Chostakovitch au piano avec un groupe d'étudiants de sa classe de composition, à Moscou en octobre 1947.

Russie, les références folkloriques disparaissent progressivement de l'œuvre de Stravinsky. Ses thèmes deviennent mythologiques *(Orphée, Perséphone)*, voire franchement politiques *(Elegy of J. F. K)*. Ses compositions empruntent à la musique italienne, au classicisme viennois ou à l'avant-garde française. Exilé en Europe puis aux États-Unis, Stravinsky devient citoyen du monde alors même que son pays natal se retranche derrière ses frontières.

LES ÉMIGRÉS DE L'INTÉRIEUR

Dans la toute nouvelle URSS, l'artiste doit désormais être un maillon du changement de société. En accord avec l'idéologie du régime, il doit contribuer à l'éducation du peuple. Progressivement, les associations de musique sont interdites. Ne reste que l'Union des compositeurs soviétiques, qui exerce une véritable censure sur la vie musicale du pays. Toute musique dite « formaliste », incarnation de la décadence bourgeoise, est proscrite. Et les compositeurs en exil comme Rachmaninov et Stravinski sont mis à l'index. Ceux qui choisissent de rester sont contraints de s'adapter. C'est le cas de Sergueï Prokofiev. Élève prodige de Rimski-Korsakov et « enfant terrible » de la scène russe d'avant-guerre, Prokofiev fuit la Russie en 1917 et n'y revient qu'en 1932, après que le Parti lui a fait un pont d'or. Dès son retour, il collabore avec Eisenstein, pour qui il compose la musique de films patriotiques comme *Ivan le Terrible,* et fait un triomphe avec *Roméo et Juliette* et *Pierre et le Loup*. Mais, malgré son grand succès, Prokofiev est régulièrement rappelé à l'ordre par le pouvoir : il est contraint de produire des œuvres moins avant-gardistes, en gage de bonne volonté. Alors même qu'il est sacré « artiste du Peuple » en 1947, Prokofiev se débattra toute sa vie contre la menace de censure. Dmitri Chostakovitch, lui, n'a que 12 ans lorsque la révolution éclate. Il passera toute sa vie à « composer » avec les règles imposées par le parti, sans pour autant renier ses aspirations avant-gardistes. D'abord encensé par la critique, son opéra *Lady Macbeth de Mzensk* va finalement déplaire à Staline qui va le qualifier de « *galimatias musical au formalisme pernicieux* ». Rapidement visé par les premières purges, Chostakovitch est contraint de transiger. Il compose sa *Cinquième Symphonie* dans un style beaucoup plus classique, mais, avec une pointe d'ironie, lui donne pour sous-titre : *Réponse créative d'un artiste soviétique à de justes critiques.* C'est un triomphe. Reconnu par le régime, Chostakovitch est récompensé de nombreux prix. Toute sa carrière sera tiraillée entre amendes honorables et critiques du régime, pièces patriotiques et expérimentations stylistiques. Jamais un compositeur aussi célébré de son vivant n'aura vécu dans une telle terreur permanente. Son œuvre la plus critique, *Petit paradis antiformaliste,* cantate satirique s'attaquant directement à Jdanov et à Staline, ne sera d'ailleurs créée qu'à titre posthume. Il faudra attendre la mort de Staline, en 1953, pour que la situation des artistes russes commence à s'améliorer et qu'une nouvelle génération d'interprètes puisse se produire à l'étranger. Le grand répertoire russe peut enfin se faire entendre sur toutes les scènes internationales, et l'âme russe peut désormais résonner dans le monde entier. ◆ **Lou Héliot**



À LA RECHERCHE DE L'ÉCOLE RUSSE

La grande salle du conservatoire Tchaïkovski à Moscou.

L'école russe de piano existait-elle avant qu'elle ne soit nommée ? Le fait de la nommer l'a-t-il fait exister ? Est-elle russe ou soviétique ? Ces questions méritent d'être posées : l'enseignement est mondialisé, les artistes sont plus nombreux à voyager qu'ils ne l'ont jamais été.

Poser la question des « écoles » à des pianistes, à des professeurs ou à des critiques musicaux fait surgir des réponses divergentes, voire clivantes, parfois réfléchies et circonstanciées, parfois beaucoup moins, car l'expression « école russe » est aussi une facilité de langage pour désigner qui a été formé à Moscou ou à Saint-Pétersbourg et parfois se confond avec le répertoire joué ou, pire, avec celui que l'on estime que tel artiste peut jouer de façon « autorisée », répertoire et façon de jouer se confondant alors. La réalité est complexe, contradictoire, qui s'impose beaucoup moins facilement que les simplissimes idées reçues. Des écoles, il y en eut dès la fin du XVIII[e] siècle. Dans la préhistoire de l'enseignement, les maîtres expérimentaient des solutions que leur dictaient les mécaniques et le corps sonore d'instruments. Leur facture évoluait très vite et la musique aussi, entraînée par ces avancées : passer du cuir au feutre sur les marteaux n'est pas rien. Sous leur férule, les élèves développaient des techniques et des esthétiques qui ressemblaient à celles de leur maître : il y eut des écoles dont les adeptes étaient identifiables par leur manière. Tout ceci a vite évolué, s'est mélangé au long du XIX[e] siècle, faisant naître des rivalités

entre professeurs. Chacun avait ses partisans et ses ennemis. Cela a duré à Paris jusqu'à la fin des années 1960 et à Moscou plus longtemps encore. En fait, si les Tables de la Loi ont été écrites par Carl Czerny, Frédéric Chopin et Franz Liszt, leurs exégètes s'en sont emparés pour les fusionner. Cela a pris du temps ! La géopolitique passera par là. Dans le monde d'avant 1870 et 1914-1918, on parlait encore de l'école d'untel et d'untel, mais après, on parlera d'écoles nationales. Il fallait aussi vendre les grands conservatoires pour y attirer les meilleurs élèves possible de l'étranger. Et quoi de mieux que le drapeau comme argument publicitaire pour une qualité « made in… », label justement né au tournant des XIX et XXe siècles ? L'école française, pour tout le monde, cela sera donc les doigts ronds, le jeu perlé, une articulation des doigts haut levés, une pédale économe, un style tout en élégance, fondé sur l'art de la litote… qu'un Robert Casadesus résumait en disant que pour cette école *« tout l'art du pianiste est entre son poignet et le bout de ses doigts »*, sauf que les deux-tiers des professeurs du Conservatoire y étaient opposés ! Ils affirmaient que tout le corps de la tête aux pieds était convoqué par la technique pianistique : Diémer, Cortot, Lazare-Lévy, Nat en tête fulminant contre la bande à Long – et ça continuera à la génération suivante… Ironie du sort, Marguerite Long sera la première à accueillir à bras ouverts Gilels et les autres Russes dès le début des années 1950 pour des qualités que son enseignement n'avait pas développées. Mais c'est ce bras mort du piano qui sera pris comme emblème de l'école française de piano. Et en Russie, pardon, en Union soviétique ? L'imagine-t-on ? Alfred Cortot était allé jouer là-bas avant la Seconde Guerre mondiale, y remportant des triomphes incroyables… qui provoqueront un schisme au sein du Conservatoire Tchaïkovski, selon Lev Naoumov qui nous avait révélé ce fait ▸

SERGEY PYATAKOV/SPUTNIK

Claire Désert

« C'était Flaubert contre Dostoïevsky »

L'acte fondateur fut un concert de Sviatoslav Richer et du Quatuor Borodine. Dans la partie centrale du mouvement lent de l'*Opus 26* de Brahms, Richter a sorti des sons telluriques de son piano, une matière sonore qui vrombissait. Je n'avais jamais entendu ça ! Puis j'ai suivi en France les stages d'Evgeny Malinin à Tours. Il m'a proposé de venir à Moscou, où je suis arrivé en 1986. À Paris, la pédale devait être mise de façon parcimonieuse, pour ne pas être entendue, et pour mon premier grand cours à Moscou, Malinin me demande des pédales très longues, un son plus global, plus orchestral dans la *5e Sonate* de Scriabine. C'était Stendhal ou Flaubert contre Dostoïevski ! À Moscou, on usait de métaphore poétique, on parlait de toucher, mais on ne disait rien de précis sur le plan technique. L'analyse formelle était bien présente, mais elle passait au second plan. À Paris, on sortait la loupe. Elena Richter, une femme de l'ombre et grande pédagogue, me parlait du *« parlando au bout du doigt »*… Mais ce *parlando,* vous le trouvez chez Sofronitzki comme chez Cortot qui ont de grandes similitudes de jeu. Plus tard, je me suis aperçue qu'il y avait des différences fondamentales d'approche du son entre Sofronitzki, Richter et Gilels, et aujourd'hui encore elles existent entre Lugansky, Berezovsky, Melnikov et Kissin qui appartiennent toujours à l'univers russo-soviétique. Et cela continue avec Trifonov, Geniusas et Kholodenko qui sont un peu plus « internationaux ».
Je pense qu'il y a une confusion entre l'école russe et le système d'éducation soviétique qui était d'une efficacité incroyable, organisé, hiérarchisé et réparti sur tout le territoire, avec un niveau très homogène. Et puis, on entre au Conservatoire à 18 ans, pas avant, et après être passé par Gnessine ou l'École centrale. À Moscou, il y avait des chapelles et des rivalités, mais on avait surtout l'impression d'entrer dans l'histoire dès ses premiers pas dans le Conservatoire dont les vieux planchers craquaient… Et puis, il y avait cette sublime salle de concerts avec des prix de place très réduits. Nous y étions tous les jours et je sentais cette ferveur, cette nécessité musicale chez mes copains. ◆ **A. L**

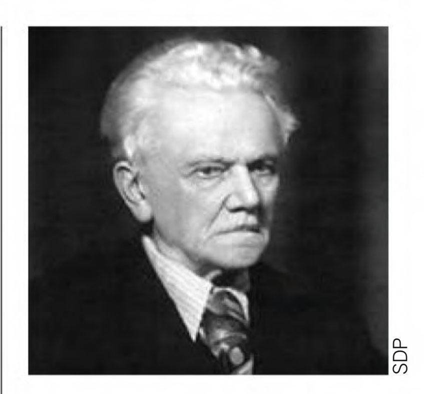
KONSTANTIN **IGOUMNOV**

SDP

1873-1948

Enseigne au Conservatoire Tchaïkovski dès 1899. En sera directeur et créera les classes de musique de chambre, d'esthétique et d'histoire de la culture. Réputé pour sa sonorité chantante et le caractère intimiste de son jeu.

ALEXANDRE **GOLDENWEISER**

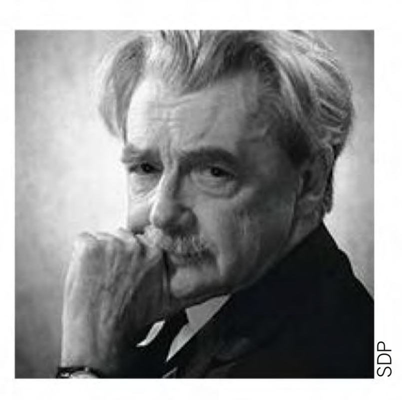


SDP

1875-1961

Pianiste, compositeur et professeur. Il enseigne de 1906 à 1961 au Conservatoire Tchaïkovski dont il sera aussi le directeur. Il est le père de l'enseignement moderne en Union soviétique.





SDP

1888-1964

Étudie à Varsovie et à Berlin avant de retourner en Russie qu'il ne quittera plus. Légende de l'enseignement et de la culture. Il a été le professeur de Gilels et Richter, de Virssaladze et de Lupu entre autres. A écrit *L'Art du piano* qui a obtenu un grand succès en France.

▸ en marge du Concours Van Cliburn dont il était juré en 1993. « *Il y avait les partisans de Cortot, de son imagination poétique, de sa technique fluide, faisant chanter le piano. Heinrich Neuhaus, Konstantin Igoumnov et Samuel Feinberg étaient de ceux-là, tandis que ses opposants farouches, tenant d'un jeu strict, sobre, s'étaient rangés du côté d'Alexandre Goldenweiser. Et c'était à couteaux tirés entre eux.* » Dès la fin de la chute du IIIe Reich, la guerre froide s'imposera entre le monde libre et le monde communiste. Emil Gilels puis Sviatoslav Richter furent à peu près les seuls pianistes autorisés à sortir et à jouer au plus haut niveau d'invitations pendant les années 1950 puis 1960. Ambassadeurs admirables et misérablement réduits au rôle que Moscou voulait leur faire tenir sur la scène internationale. On le sait bien, leur jeu n'est guère semblable, et pourtant les deux sortent de la classe de Heinrich Neuhaus dont *L'Art du piano* (éditions Van de Velde) n'expose rien qui soit spécifiquement russe dans l'enseignement. L'Union soviétique employa rapidement le sport et la musique, ces langages universels, comme carburant du triomphe de son modèle de société. Le rôle du ministère de la Culture soviétique et de ses affidés sera terrible, si l'on se fie aux témoignages des anciens étudiants moscovites des années 1950 et 1960 : moins dans les classes elles-mêmes que dans ce qui gravitait autour, auquel il fallait se plier. Les pianistes envoyés à l'Ouest dans les concours étaient forgés d'une main de fer, et gare aux perdants. Jeu parfois terrible de dureté, mis au point comme un objet manufacturé par la répétition d'un petit répertoire « spécial concours ». Ce qui était russe, issu d'une culture littéraire, historique idéalisée, d'une société inégalitaire de plus en plus ouverte au monde avant la guerre de 1914 avait donné Anton Rubinstein, Moiseiwitsh, Rachmaninov, Feinberg,

Nikolaï Lugansky
« La technique dépend du physique »

On entre formé au Conservatoire, car nous sommes passés, de 7 à 18 ans, par l'École centrale ou par le Collège. Le Conservatoire est une université de perfectionnement : on y parle moins de technique que de métaphysique de la musique. Ce système a été fondé en 1933 par Alexandre Goldenweiser, un copain de Rachmaninov au Conservatoire impérial, un des rares de sa génération qui soit resté en Russie après la révolution. Il repose sur l'idée que la culture est faite pour tous et appartient à tous, ce qui est capital en Russie où nous souffrons d'un vieux complexe qui remonte à l'aristocratie qui n'aimait que la musique venue de l'étranger. Il a fallu que Liszt vienne et joue du Glinka devant le tsar pour que les consciences s'éveillent. Et il a fallu encore un siècle pour que nous pensions vraiment que ce nous faisons n'est pas le pire qui soit. Il m'est difficile de répondre à cette question sur l'école russe de piano. C'est mon espace, ma patrie, ma culture, ma vie : je n'ai jamais étudié ailleurs. Si l'on évoque de grands pianistes soviétiques, on peut penser que Gilels, Sokolov sont plus russes que Richter ou Pletnev… mais pourquoi ? Neuhaus et Sofronitzki avaient une morphologie différente de celle de Goldenweiser. Neuhaus était un littéraire, Goldenweiser un introverti qui trouvait vulgaire de parler de musique. Ils se haïssaient cordialement. Quand Nikolayeva adolescente a dit à Goldenweiser avoir adoré un récital de Cortot, il est devenu furieux et a hurlé quand elle a répondu à son maître : *« Vous écoutez trop la musique en professionnel… »*

La technique dépend du physique de chacun. La main peut être plus ou moins légère ou lourde… Mon premier professeur, Tatiana Kastner, ne m'a jamais rien dit au sujet de ma position de main. Nikolayeva avait une petite main mais avait le poids qu'il faut et un son chaleureux et chantant. Voyez Rudenko, Freire, Argerich ou Volodos : ils sont faits pour le piano, leur technique est naturelle. À l'inverse, Michelangeli a construit la sienne par le travail, la réflexion, la lutte. Richter et Neuhaus ne l'aimaient pas pour cette raison : son jeu était parfait. Moi, je l'aime beaucoup en revanche ! Alors, l'école russe… ◆ **A. L.**



LOC

BENNO **MOISEIWITSCH**

1890-1963

Après son prix Rubinstein, obtenu à 9 ans, part étudier avec Leschetiztky à Vienne et s'installe en Grande-Bretagne où il demeure jusqu'à sa mort. Il joue à peu près tout le répertoire de façon admirable avec une sonorité de rêve.



SDP



SAMUEL **FEINBERG**

1890-1962

Admiré pour ses intégrales des *Sonates* de Beethoven et du *Clavier bien tempéré* données en public ainsi que pour ses œuvres. A enseigné de 1922 à 1962 au Conservatoire Tchaïkovski où il était adulé par les étudiants.

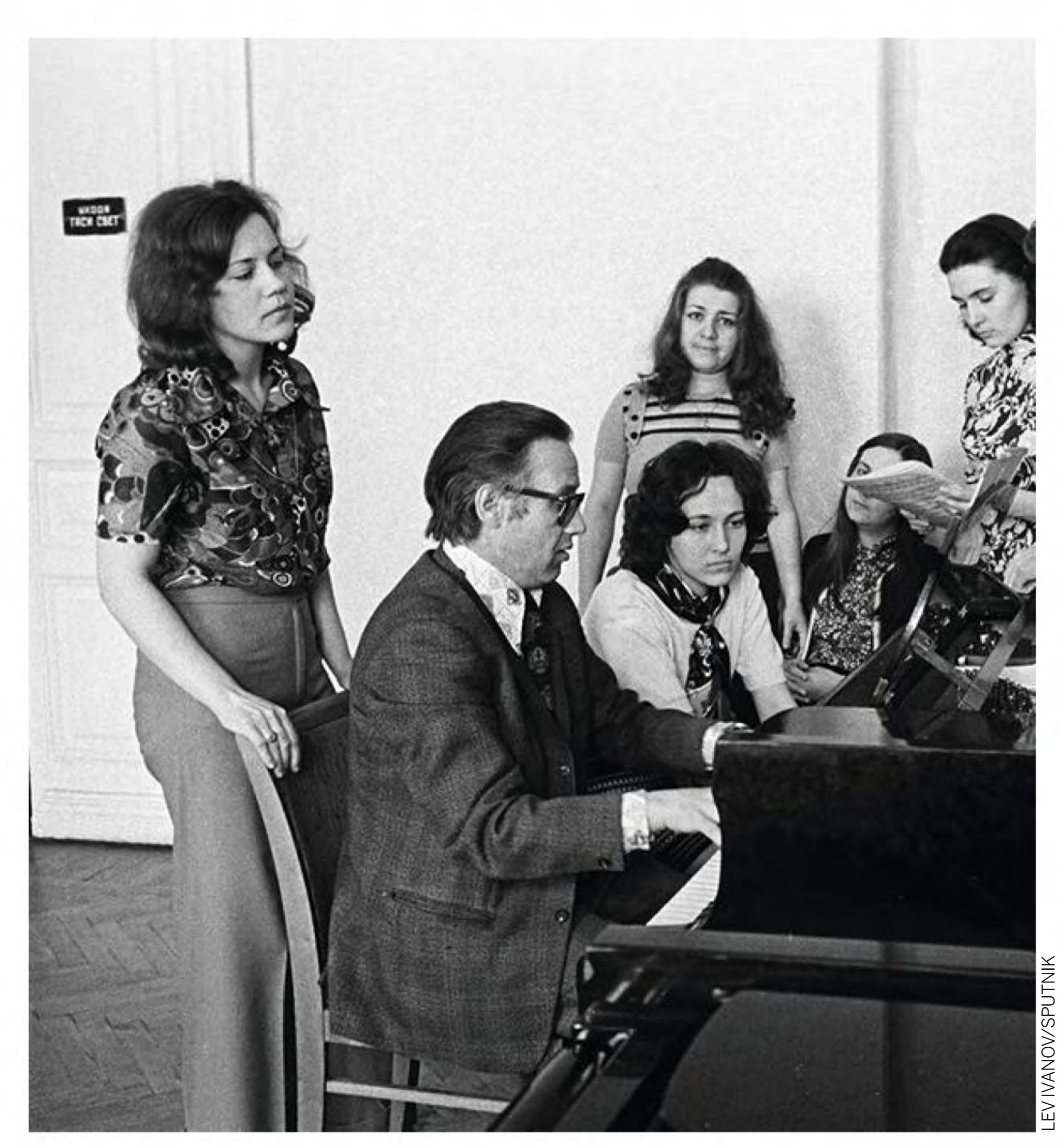


SDP

MARIA **YUDINA**

1899-1970

Figure légendaire de la musique et de la culture en URSS. Toujours mal avec le régime, elle trace son chemin dans l'adversité et triomphe car elle est admirée de tous, y compris de Staline. Sa mort ne sera pas annoncée officiellement.


LEV IVANOV/SPUTNIK


OLEG MAKAROV

Neuhaus, Sofronitzki, Goldenweiser, Ginzburg, Yudina, Grinberg et bien sûr Horowitz… et aura survécu chez Gilels et Richter, Nikolayeva, Berman, Virssaladze, Mikhaïl Pletnev et quelques rares autres. Cet imaginaire culturel là a peu à peu laissé place à un formatage totalitaire peu soucieux de laisser s'épanouir des talents individuels originaux. Ils émergèrent néanmoins au prix du malheur de l'exil : Vladimir Ashkenazy, Youri Egorov ou Grigori Sokolov en sont de glorieux exemples. Jusqu'à ce qu'apparaissent deux gamins faramineux formés dans les dernières années déjà chancelantes de l'empire soviétique : Evgeny Kissin et Nikolaï Lugansky marqueront ainsi le retour à la Russie dans les années 1980, de façon divergente… bientôt suivis par Arcadi Volodos, Vadym Kholodenko, Lukas Geniusas ou encore Arseny Tarasevich-Nikolaev le petit-fils de Tatiana… Leur façon de faire sonner le piano relève-t-elle de l'école russe ou d'une vision qui aura agrégé d'une façon continue et chaotique les mille et une couleurs possible du clavier ? ◆ **Alain Lompech**

Conservatoire de Moscou. Le doyen Evgeny Malinin, avec ses élèves, janv. 1974. Le professeur Yakov Zak et son élève Lioubov Timofeïeva, juin 1972.

VLADIMIR **SOFRONITZKI**


SDP

1901-1961

Artiste légendaire, adulé par le public russe. A vécu un temps à Paris sans y trouver le succès. Ne fut plus autorisé à sortir. Ses disques sont longtemps restés confinés en URSS. Interprète génial de Scriabine dont il était le gendre. C'est le Cortot russe.

GRIGORI **GINZBURG**


SDP

1904-1961

Enseigne dès 1929 et jusqu'à sa mort précoce au Conservatoire. Virtuose phénoménal dont les interprétations poétiques étaient également réputées comme ses interprétations des concertos de Mozart.

MARIA **GRINBERG**


R. KROON/ANEFO

1908-1978

En 1937, Staline fait arrêter et assassiner son père et son mari. Elle est interdite de concert. Après la mort de Staline : réparation. Elle peut même voyager à l'étranger et rejouer, mais sera juste autorisée à enseigner à l'Institut Gnessine.

SVIATOSLAV RICHTER (1915-1997)

Pureté sauvage

GÉNIAL ET INSOUMIS, CONSIDÉRÉ PAR CERTAINS COMME LE PLUS GRAND PIANISTE DU MONDE, IL A MARQUÉ L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR SON JEU ET SA PERSONNALITÉ HORS-NORME. DANS CE NUMÉRO CONSACRÉ À LA RUSSIE, REVENIR SUR LA CARRIÈRE DE CELUI DONT LE CRITIQUE PIERO RATTALINO DISAIT QU'IL INTERPRÉTAIT TOUT « À LA RUSSE » RELEVAIT DE L'ÉVIDENCE.

Par Jean-Michel Molkhou

« *Cet artiste soviétique est l'un des plus grands pianistes du monde, mais l'Ouest a beaucoup à lui apprendre* », écrivait Harold C. Schonberg, critique au *New York Times*, à l'issue de la première tournée de Sviatoslav Richter aux États Unis, en 1960, couronnée par une série de six récitals au Carnegie Hall, à New York.

AUTODIDACTE JUSQU'À 22 ANS

À l'époque, la guerre froide fait rage, et l'URSS, qui a envoyé dès 1955 ses premiers émissaires « de bonne volonté » – Gilels puis Oïstrakh, Rostropovitch et Kogan –, a gardé en réserve un atout maître. Gilels avait d'ailleurs prévenu : « *Si vous trouvez que je suis bon, attendez d'entendre Richter !* » Il faut dire que le personnage avait de quoi fasciner. Alors qu'il se produisait pour la première fois à l'Ouest à 45 ans, sa réputation l'avait précédé, ses disques prodigieux gravés derrière le rideau de fer (surtout en concert) et quelques anecdotes pittoresques ayant forgé sa légende. On le présentait déjà comme « le plus grand pianiste du monde ». Et Richter de s'exclamer : « *Je ne peux pas vivre à la hauteur d'une telle légende. Je n'ai jamais pu et je ne pourrai jamais. Je ne jouerai plus. Plus jamais. C'est fini. Je ne suis qu'un être humain normal qui joue du piano.* » Chacun sait qu'il n'en fit rien, quel nombre vertigineux de concerts il donna jusqu'au dernier, en mars 1995, ainsi que la gigantesque discographie qu'il bâtit. Personnage énigmatique s'il en est, Richter resta longtemps quasiment autodidacte. Né le 20 mars 1915 à Jitomir, aujourd'hui en Ukraine, d'une mère russe et d'un père pianiste allemand (qui sera fusillé pour « espionnage » en 1941 et réhabilité vingt ans plus tard), il connaît une enfance presque sauvage qu'il passe à Odessa, et débute le piano en écoutant son père et en déchiffrant seul des opéras de Wagner. Il ne se pliera jamais à la pratique de gammes ou d'exercices. Il déteste aussi l'école (sa maîtresse dit de lui qu'« *il pue la paresse* »), compose pour son plaisir et, pour gagner sa vie dès l'âge de 14 ans, devient accompagnateur de chanteurs lyriques amateurs ou de divers spectacles. Il joue ainsi dans des usines, maisons de retraite ou coopératives agricoles, et improvise dans des cinémas pour accompagner des films muets. Deux ans plus tard, il est engagé comme répétiteur de ballet à l'opéra d'Odessa, et ce n'est qu'en 1934 qu'il donne son premier récital, consacré à Chopin, « *sans technique pianistique* » confiera-t-il plus tard. Il n'a en effet toujours pas reçu la moindre formation académique lorsqu'il auditionne, non sans audace, au conservatoire de Moscou en 1937 devant l'illustre pédagogue Heinrich Neuhaus *(voir* Pianiste *n° 124)*. « *Je fus immédiatement conquis par son instinct musical extraordinaire. Je murmurai à une élève assise à côté de moi "Je pense que c'est un musicien de génie"* », écrira plus tard Neuhaus, en avouant n'avoir rien pu lui apprendre qu'il ne savait déjà. Ce à quoi Richter rétorquera : « *Neuhaus a libéré mes mains et m'a libéré du son très dur que je produisais. Par-dessus tout, il m'a enseigné l'importance du silence et l'importance de chanter.* »

NEUHAUS, UN SECOND PÈRE

Fasciné par son immense culture, il trouve en Neuhaus un second père. À un âge où la plupart des pianistes débutent une carrière, Richter devient étudiant. Sans domicile fixe, il travaille son piano là où on peut l'accueillir, dormant chez les uns ou les autres, le plus souvent hébergé par son maître. Dans un pays torturé par la guerre et la terreur des purges, le jeune pianiste, doué d'une mémoire « *terrifiante et non sélective* » comme d'une profonde aversion ▸

BIOGRAPHIE EXPRESS

1915
Naissance à Jitomir en Ukraine le 20 mars

1934
Donne son premier récital à Odessa

1937
Est admis dans la classe d'Heinrich Neuhaus au conservatoire de Moscou

1945
S'installe avec la soprano Nina Dorliac, qui restera sa compagne jusqu'à sa mort

1958
Siège au jury du Concours Tchaïkovski remporté par Van Cliburn

1960
Première tournée de concerts aux États-Unis

1961
Premiers récitals à Londres et à Paris

1964
Crée les Fêtes musicales de Touraine à la Grange de Meslay

1995
Donne son dernier concert à Lubeck en mars

1997
Décède à Moscou le 1er août

GETTY IMAGES

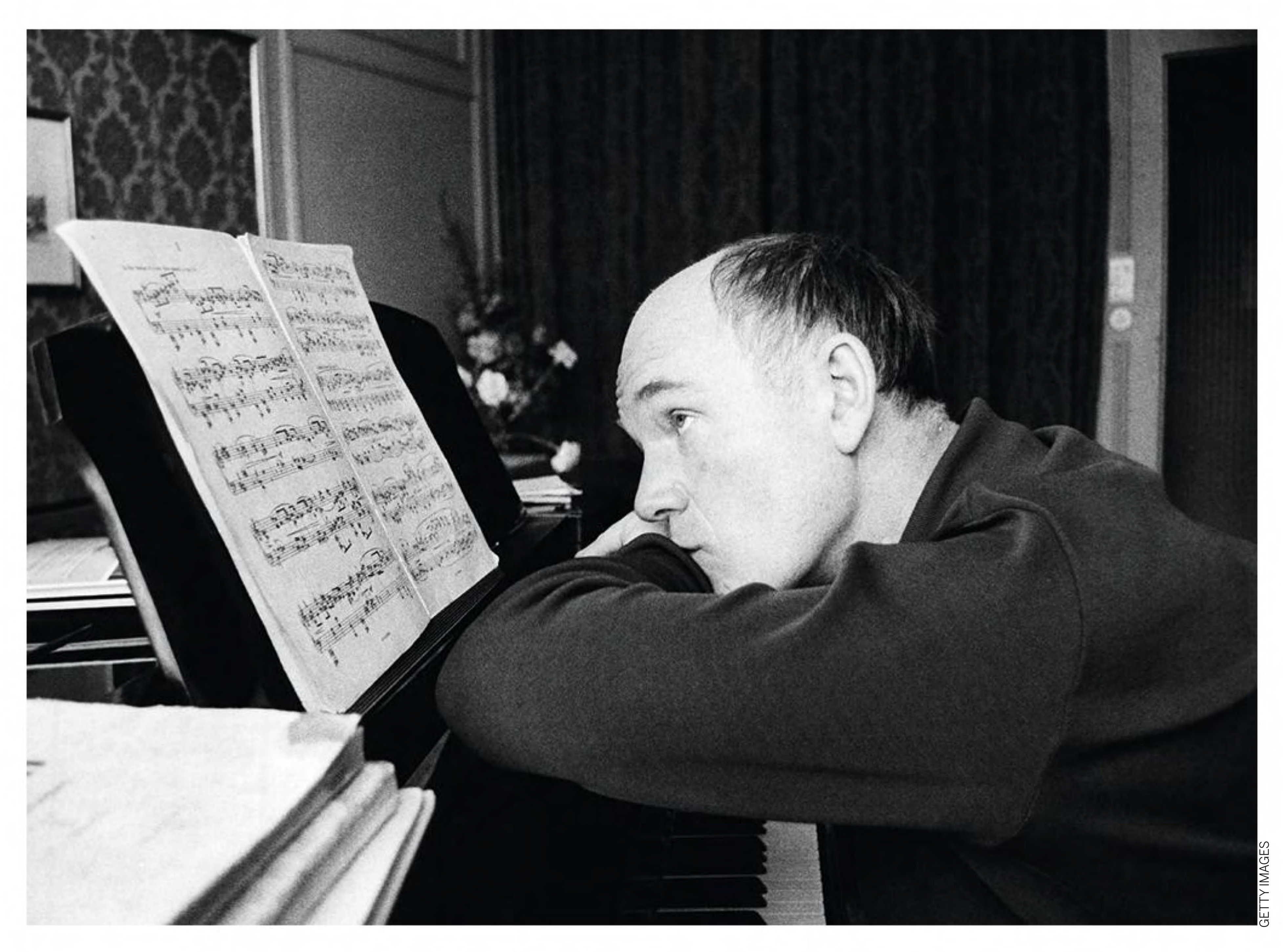


pour la politique, se constitue un répertoire aussi considérable qu'éclectique. Étendu des baroques aux contemporains (à la fin de sa vie, il avait dans les doigts l'équivalent de quatre-vingts programmes de récitals), il refusera toujours les intégrales, exception faite de celle du *Clavier bien tempéré* (qu'il jouera de mémoire dès 1944). En 1940, il rencontre Prokofiev qui lui confiera la création de sa 6e *Sonate*, puis de la 7e qu'il apprend en quatre jours et de la 9e qui lui sera dédiée. Il dirigera même en 1952 la première de sa *Symphonie concertante* avec Rostropovitch en soliste, ayant appris les rudiments du métier de chef en moins de deux semaines auprès de Kondrachine. Expérience unique qu'il ne renouvellera pas: «*Je déteste deux choses: l'analyse et le pouvoir. Un chef d'orchestre n'échappe ni à l'une ni à l'autre. Ce n'est pas pour moi.*» Autre expérience qu'il ne renouvellera pas, celle de siéger à un jury, après avoir été contraint de participer à celui du premier Concours Tchaïkovski en 1958. Un Soviétique devait triompher, il en allait de l'honneur de l'URSS, mais c'est un jeune Texan nommé Van Cliburn qui s'imposa. Richter lui avait attribué la note maximale et un zéro pointé à presque tous les Soviétiques! Explosif, impétueux et au sommet de ses moyens pianistiques, c'est ainsi que Richter apparut enfin en Amérique en octobre 1960 après de longues tractations (on avait sollicité auprès de Khrouchtchev une autorisation en gage de bonne volonté) entre l'agence officielle russe Gosconcert, le puissant imprésario Sol Hurok, Columbia et RCA. Un agent du NKVD le surveillera néanmoins de près pendant toute sa tournée. Surexcités, les mélomanes prirent d'assaut la billetterie, les concerts de Carnegie Hall attirant également nombre de pianistes. Arthur Rubinstein relatera dans ses Mémoires: «*La* Cinquième Sonate *de Scriabine, dont j'avais pourtant donné moi-même la création à Londres des années plus tôt, fut une véritable révélation. J'entendais une œuvre entièrement nouvelle et jouée miraculeusement. C'est là que Richter s'est affirmé comme le grand pianiste dont nous avions tous tellement entendu parler.*» Richter fascine autant dans Beethoven que dans Haydn (qu'il préfère à Mozart, dont il dit n'avoir jamais percé le secret), Schumann ou Debussy. Mais il électrise son auditoire dans Tchaïkovski, Prokofiev, Rachmaninov ou Scriabine, poussant parfois l'originalité jusqu'à la provocation, en se montrant surtout «*capable de créer un lien direct entre l'auditeur et la musique, en dépassant la seule relation de l'interprète avec son instrument*», dira Glenn Gould. Incandescent et doué d'une puissance tellurique, pulvérisant littéralement la matière sonore, il démontrait pourtant une subtilité et un raffinement rares, «*se servant de ses doigts pour mieux faire surgir la musique des notes*», écrira Alain Lompech. La variété et la maîtrise de la sonorité, la précision rythmique, la cohésion et l'élan, tout était gouverné chez lui par un jugement infaillible en même temps qu'une spontanéité galvanisante. D'un tempérament aussi complexe qu'imprévisible, avec une sorte de pureté sauvage, il n'était pas cabotin tel un Horowitz et ne cherchait jamais l'effet, se jugeant lui-même «*un pédant allemand*» plutôt qu'un romantique russe. «*Le plus grand de tous les interprètes-pianistes épiques du XXe siècle*», écrira Piero Rattalino, opposant les poètes épiques (qui racontent le monde) aux lyriques (qui se racontent eux-mêmes). À Gould qui lui avait proposé de venir enregistrer dans son propre studio, Richter avait répondu qu'il n'accepterait que lorsque son éminent collègue canadien viendrait donner un récital dans son festival à Tours, élégante façon de décliner l'invitation puisque Gould ne jouait plus en public. Il avait aussi refusé les propositions de Rudolf Serkin l'invitant à s'établir à New York. Plus tard, c'est avec Benjamin Britten qu'il se liera d'amitié, se produisant avec lui souvent à quatre mains ou sous sa direction, et faisant connaître en Russie son *Concerto pour piano.* Fervent musicien de chambre, on l'entendra sur scène comme au disque aux côtés des plus grands, David Oïstrakh, Oleg Kagan, Yuri Bashmet, Mstislav Rostropovitch, Natalia Gutman ou le Quatuor Borodine, mais aussi avec des chanteurs, Nina Dorliac, sa compagne, ou Dietrich Fischer-Dieskau. Particulièrement scrupuleux et d'une exactitude quasi maniaque, il tiendra à partir de 1970 des carnets consignant avec concision, humour et lucidité ses impressions lors d'une représentation d'opéra ou d'un concert, ou à l'écoute d'un enregistrement.

> Dans les dernières années de sa vie, ne jouant plus qu'avec partition – éclairée par une simple lampe sur une scène plongée dans l'obscurité –, il fuira le plus possible les grandes métropoles, disparaissant […] pour se produire dans des lieux insolites, des églises ou dans les villages les plus reculés de Sibérie.

RIVALITÉ EST-OUEST

Alors pourquoi ces réserves désobligeantes de la part du plus illustre des critiques new-yorkais? Lui qui reconnaissait en même temps que «*quelque chose dans son apparence subjugue immédiatement l'auditeur, qui s'abandonne à l'hypnose*» et que «*malgré les nombreuses fausses notes qui ponctuent ses récitals, sa technique est souple, naturelle et complète*», tandis que «*son timbre est aujourd'hui presque unique, tant il fait chanter le piano*». En qualifiant son jeu de «*provincial*», il expliquait qu'«*il reflétait une école*


GETTY IMAGES

spécifique», contrairement au jeu plus cosmopolite des artistes occidentaux, libres de voyager. Convaincu de la supériorité culturelle de l'Occident, Schonberg ira même jusqu'à prendre en exemple les débuts à l'Ouest de Gilels, notamment sur les *«traits grossiers de ses interprétations jetant le doute sur les subtilités de son talent […], musicien devenu plus suave, assuré et plus intéressant depuis dix ans qu'il joue à l'Ouest, ayant ajouté à son jeu une patine qu'il n'aurait pas pu acquérir dans son pays»*. Schonberg concluait son article sur une note hautement admirative: *«Richter est déjà l'un des plus grands pianistes du monde. Si les Russes le laissent sortir du pays régulièrement, son jeu dans les dix prochaines années pourrait devenir extraordinaire.»* L'avenir allait lui donner raison! Le monde entier, toutes générations confondues, allait unanimement le reconnaître comme tel, balayant les rivalités esthétiques stériles entre les deux blocs. Richter, quant à lui, gardera un fort mauvais souvenir de ses tournées au États-Unis et dira n'y avoir aimé que trois choses: les cocktails, les galeries d'art et les orchestres! Deux enregistrements, l'un avec l'Orchestre symphonique de Chicago et Leinsdorf (*Concerto n°2* de Brahms, disque qu'il exècre), l'autre avec le Symphonique de Boston et Munch (*Concerto n°1* de Beethoven) en témoignent. Prétextant qu'il détestait l'avion, il ne retournera plus jamais en Amérique après 1970. La France, en revanche, lui réservera, dès son premier récital au Palais de Chaillot à Paris en octobre 1961, un accueil chaleureux qui ne se démentira jamais. Il fondera les Fêtes musicales de Touraine à la Grange de Meslay, accueillant chaque été à partir de 1964 les artistes les plus éminents. Plus tard, c'est à Moscou, au Musée Pouchkine, qu'il créera un autre festival. Dans les dernières années de sa vie, ne jouant plus qu'avec partition – éclairée par une simple lampe sur une scène plongée dans l'obscurité –, il fuira le plus possible les grandes métropoles, disparaissant parfois durant des mois pour se produire dans des lieux insolites, des églises ou dans les villages les plus reculés de Sibérie, en transportant avec lui le piano mis à sa disposition par Yamaha. Et Rattalino d'ajouter *«Richter ne cherche pas à interpréter Bach à l'allemande, Schubert à la viennoise, Chopin à la polonaise, Ravel à la française. Il interprète tout à la russe, il est le représentant d'une civilisation qui s'est nourrie des autres civilisations, qui se les est appropriées et les a restituées au monde avec sa marque incomparable: le Beethoven de Richter passe par Prokofiev, son Chopin par Scriabine, son Ravel par Rachmaninov.»* Sans doute sa façon à lui de donner une leçon à l'Occident! ◆

Page précédente, Richter après un concert en 1971. Ci-dessus, le pianiste en 1964.

✔ **À lire:** Bruno Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations,* 1998, Van de Velde/Arte Éditions/Actes Sud

✔ **À voir** absolument: *Richter l'insoumis,* un film de Bruno Monsaingeon, 1998, DVD NVC Arts /Warner Music Vision

✔ **À consulter:** sa gigantesque discographie établie par Falk Schwartz, The Recorded Legacy, 2012.

MONTAGNES RUSSES

La Russie romantique est à l'honneur dans ce numéro de *Pianiste* avec une large sélection d'œuvres du répertoire du XIX[e] siècle : Rimski-Korsakov, Glinka, Borodine, Moussorgski, César Cui, Tchaïkovski. Sans oublier un compositeur plus tardif : Rachmaninov, dont nous publions ici le fameux *Prélude op. 3 n° 2*. Le grand soliste Bertrand Chamayou, pour sa part, nous ouvre les portes de l'univers de deux compositeurs essentiels et relativement peu joués : Liapounov et Balakirev – le chef de file du groupe des Cinq. Il nous fait découvrir deux berceuses auxquelles on succombe pour leur lyrisme et leurs harmonies d'une infinie tendresse. Paul Lay, tout juste consacré Victoire du jazz, s'approprie *Les Yeux noirs,* standard du jazz manouche. Et sa version ne pâlit pas devant celle de Django Reinhardt !

Elsa Fottorino - Illustrations : Éric Heliot



P. 44

MASTERCLASSE

de Bertrand Chamayou

P. 48

LES CONSEILS

d'Alexandre Sorel

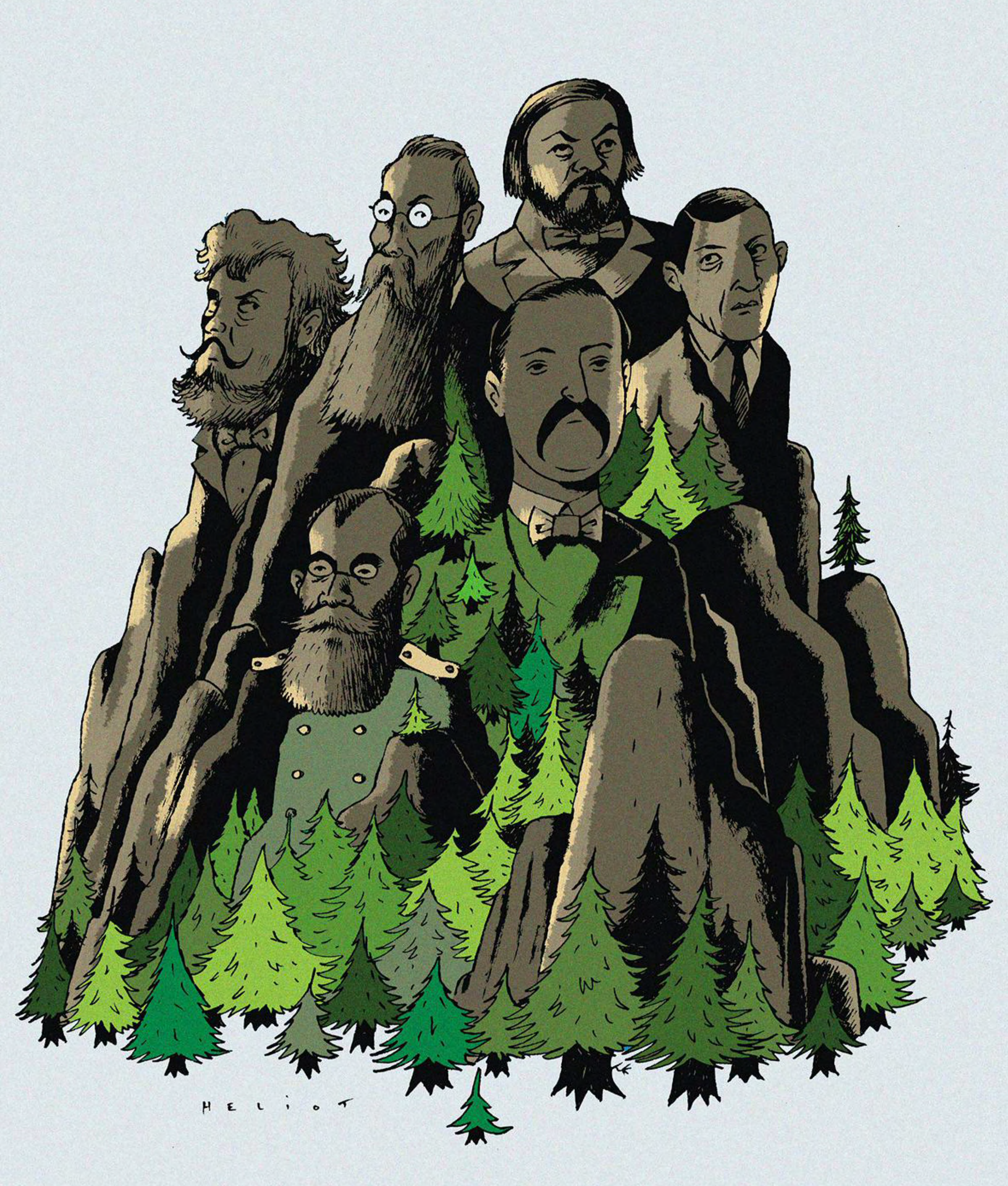


P. 52

LE JAZZ

de Paul Lay

☞ Retrouvez nos vidéos pédagogiques sur **La chaîne YouTube** Pianiste Magazine


HELIOT



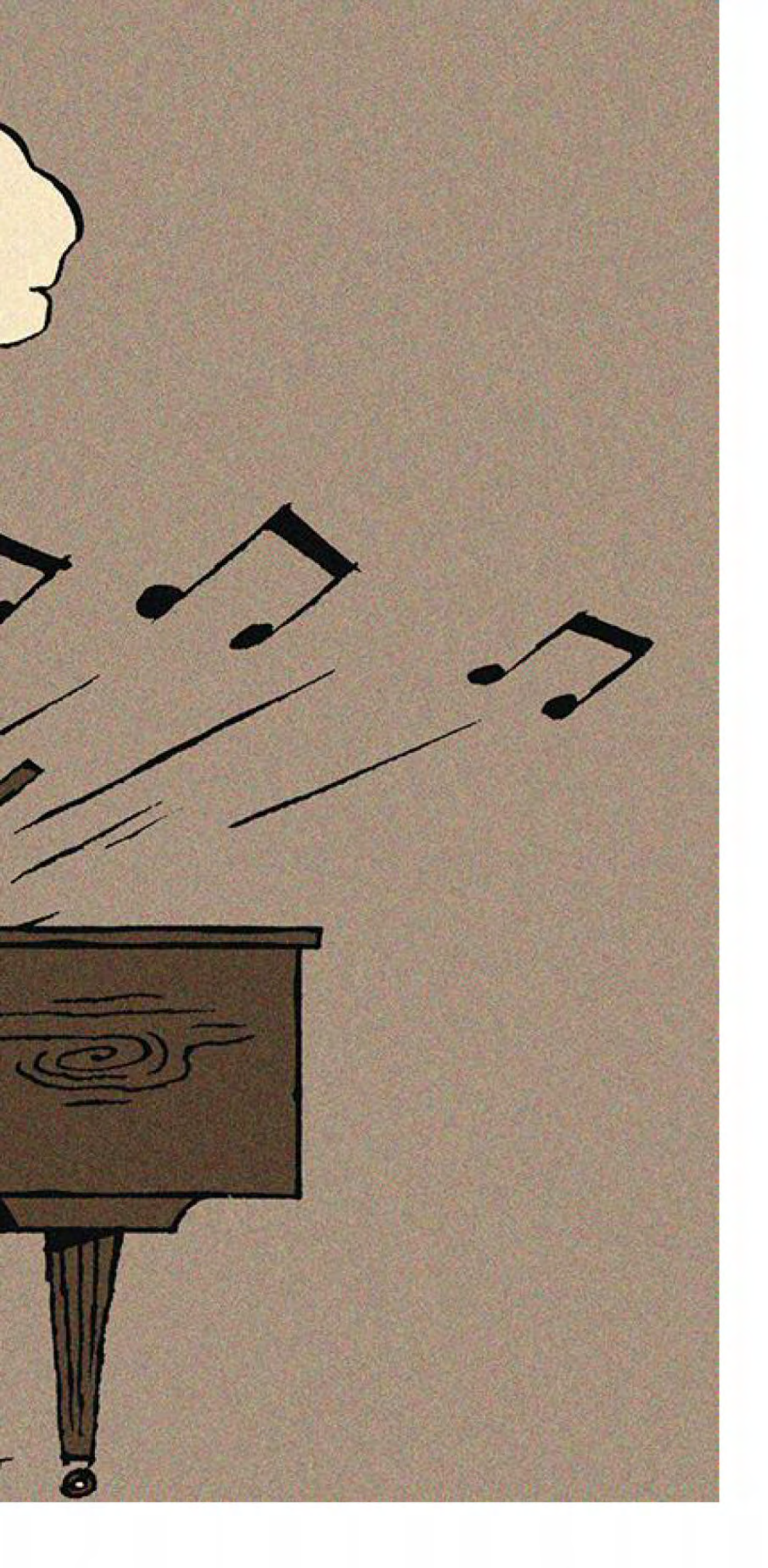
LA LEÇON
d'Alexandre Sorel

Comment jouer « à la russe » ?

On s'en doute, cette expression relève de la boutade car pour qui connaît les interprètes venus du froid, leurs manières de jouer sont aussi variées que les paysages de cet immense pays. Il n'est qu'une certitude : celui-ci a produit parmi les plus grands pédagogues du xxe siècle.

➜ **Anton Rubinstein** fut l'un des fondateurs de l'école russe du piano. Né en 1829 et mort en 1894, il rencontra Liszt, Chopin et Mendelssohn et participa à la création, en 1862, du conservatoire de Saint-Pétersbourg qu'il dirigea pendant plusieurs années. Compositeur prolifique, il eut pour élève le plus illustre des compositeurs russes : Piotr Illitch Tchaïkovski. Il avait l'oreille absolue et possédait une main potelée, avec des doigts si larges au bout qu'il avait du mal à ne pas frapper deux notes en même temps ! Sa sonorité magnifique et sa maîtrise technique étaient dues à cette particularité. Il utilisait le poids du bras et de son corps pour produire le son. Sa sonorité couvrait l'orchestre, mais sans dureté car son poignet était exempt de toute raideur. Cette **souplesse du poignet** est une constante reprise par toutes les écoles de piano.

➜ **Theodor Leschetizky** reçut l'enseignement de Czerny. Il fut directeur des études de piano



au conservatoire de Saint-Pétersbourg. Sa pédagogie est connue grâce à son élève Marie Prentner[1]. Il enseignait la bonne position de la main, la souplesse et la flexibilité des doigts, mais tenait compte de l'individualité de chaque élève. Méthode à méditer car on ne fabrique pas des pianistes comme des stylos dans une usine ! L'ouvrage expose d'abord quantité d'exercices pour passer le pouce et des tenues de doigts qui ressemblent fort aux exercices d'Alfred Cortot. Personnellement, tout cela me semble aussi indigeste et bourratif qu'un kouglof alsacien ! Comment, après de telles entrées en matière, peut-on avoir encore faim de musique ? Leschetizky avait heureusement d'autres idées plus pertinentes : il insistait – comme Chopin avant lui – sur le danger de travailler de longues heures le piano et préconisait plusieurs petites plages quotidiennes. Je confirme à travers ma pratique personnelle que cela est la meilleure façon de rendre notre cerveau perméable, toujours frais et réceptif pour apprendre rapidement une œuvre. Rappelons que Liszt disait : « *Ce qui importe, ce n'est pas l'étude de la technique, mais la technique de l'étude.* » Leschetizky soulignait aussi qu'il faut développer une bonne **représentation mentale** de ce que l'on souhaite entendre. Il définissait des règles générales pour conduire une mélodie et déclarait : « *J'enseigne exactement selon les principes que m'a transmis Czerny.* » Ce faisant, il a ouvert la voie à la pédagogie moderne du piano.

➜ **Josef Lhévinne.** Dans sa préface à *Principes de base du jeu de piano*[2], Rosina, son épouse, affirme : « *Comme tous les étudiants en Russie, on nous a appris dès le plus jeune âge à travailler pour obtenir une maîtrise parfaite de l'instrument. Mais la technique n'était jamais un but en soi, c'était bien plutôt un moyen pour parvenir à exprimer les idées du compositeur (…) Ce principe de base a dominé l'ensemble de nos vies musicales, à la fois comme professeurs et comme pianistes.* » Voici une phrase à méditer. Cet ouvrage est à mon avis particulièrement intéressant car il souligne cette relation de la technique avec la musique. Or, répétons-le, ces deux points de vue sont inséparables, c'est le **vouloir musical** qui doit être en amont la cause du geste ou de la sensation. Lhévinne souligne : « *La connaissance des tonalités, des accords, des septièmes, devrait être aussi familière à l'étudiant que celle de son propre nom.* » L'analogie est saisissante avec ce qu'Heinrich Neuhaus nomme « *l'image esthétique de l'œuvre musicale* » dans son *Art du piano.* Pour le toucher, Lhévinne souligne l'importance des **silences**, du degré de détaché des notes, du staccato au louré.
Sur le rythme : « *Rien ne me met davantage de mauvaise humeur qu'un élève qui ne joue pas dans le rythme exact car le rythme est l'âme de la musique.* » Là encore, comparons avec Neuhaus : « *Un jeu privé de pivot rythmique, coupé de la logique du temps, m'apparaît comme un bruit informe.* »[3] Lhévine enseignait le « *secret d'un beau son* ». Il privilégiait le contact des pulpes (comme Rubinstein) et conseillait de réduire les flexions de la phalange du milieu des doigts. Il soulignait aussi « *le rôle que joue le poignet pour obtenir une belle sonorité* ». Il consacre enfin tout un chapitre, absolument passionnant, à l'exactitude dans le jeu (« accuracy »). C'est simple, dit-il, ne jouez pas trop vite, limitez-vous au tempo dans lequel vous maîtrisez l'œuvre mentalement, et les fautes disparaîtront (évident et limpide !). Le doigté a aussi beaucoup d'importance. Enfin, une connaissance parfaite de la **main gauche** reste une clé pour jouer sans fausses notes. « *Pratiquez votre main gauche comme si vous n'aviez pas de main droite, jouez encore et encore vos parties de main gauche, donnez-leur vie et individualité, indépendance et caractère, et vous constaterez que votre jeu y gagnera au moins cent pour cent.* » Souvenez-vous de ce conseil, il est fondamental ! Si vous lisez l'anglais, procurez-vous cet ouvrage utile et passionnant. ▸



BIO EXPRESS

Pianiste concertiste, Alexandre Sorel est professeur au conservatoire de Gennevilliers. Il a été pianiste à la Comédie-Française et au musée d'Orsay, à Paris, ainsi que producteur à France Musique. Il a réalisé les premiers enregistrements d'Émile Waldteufel, de Marie Jaëll, et obtenu un Diapason d'Or. Il a créé une collection de pédagogie du piano, « Comment jouer… » (éd. Symétrie), et est l'auteur de *La Méthode Bleue,* destinée aux enfants débutants (Éd. Lemoine, 2019). Son dernier disque est consacré à Chopin (Euphonia, 2019).

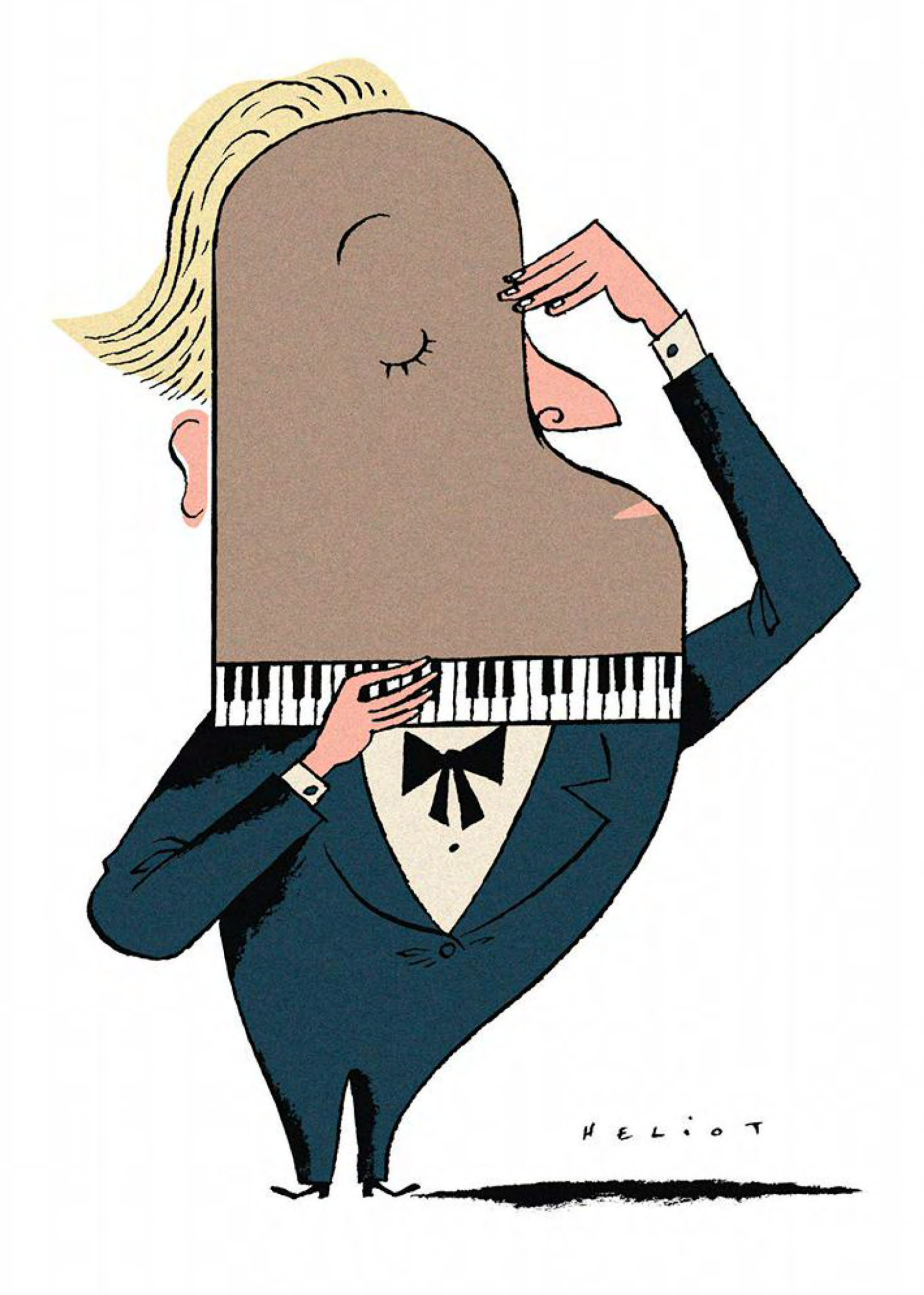
➜ **Henrich Neuhaus.** Il s'agit sans doute du plus grand pédagogue russe.[4] Son livre l'*Art du piano* déborde le cadre de la musique et atteint une profonde sagesse. Le premier chapitre est consacré à **l'image esthétique de l'œuvre musicale**, que Neuhaus décrit comme « *la musique elle-même, le discours musical avec ses composantes : harmonie, polyphonie, etc.* ». Et de souligner que, faute de connaître ces éléments, elle se transforme en balbutiement confus. « *Quelle technique pallierait ces défauts ?* », commente-t-il. Un élève jouant la *Première Ballade* de Chopin sans en comprendre le sens, il s'indigne : « *On croirait entendre l'employé du métro crier : "attention à l'arrivée du train !"* » Neuhaus examine tour à tour les éléments de la musique : le rythme, le son. Mais, que l'on se rassure ! il consacre la moitié de son ouvrage à cet obscur objet du désir, le Saint-Graal de l'étudiant de conservatoire : l'acquisition de la technique…

Le rythme, dit Neuhaus, doit être comparé aux pulsations d'un organisme vivant, le pouls, la respiration… Il évoque Richter : « *J'admire tellement le rythme dans une exécution de Svatioslav Richter que j'ai l'impression que toute œuvre qu'il interprète s'étale sous ses yeux comme un immense paysage, perçue par le regard d'un aigle…* » Des conseils amusants ponctuent son discours : « *Madame Syncope est une personne définie, elle a un visage, une expression, un caractère qu'il est inadmissible de confondre.* »

Et **le son** ? Pour Neuhaus, « *le meilleur son, le plus beau, est celui qui exprime le mieux l'œuvre* ». Une belle sonorité provient donc du phrasé et des plans sonores. J'ajouterai ce conseil d'Alfred Brendel : « *Le cantabile est aussi affaire de tempo.* »

Vient enfin le chapitre « acquisition de la technique », que l'étudiant dévorera goulûment. Et nous ne pourrons que l'absoudre ! Car Neuhaus simplifie les choses au départ grâce à des notions très utiles de force (F), de vitesse (V), de hauteur (H), et de masse (M). « *Le piano est une mécanique. L'organisme doit s'adapter à l'instrument. L'énergie reçue par la touche est fonction de la force F et de la hauteur H de la main avant qu'elle ne s'abaisse sur le clavier. La vitesse V de la main au moment de la frappe dépend de F et de H. Ces éléments réunis avec la masse M, représentée par les doigts, la main et l'avant-bras, déterminent donc l'énergie reçue par la touche.* » Cela est-il suffisamment concret ? Voilà qui devrait étancher toute soif de technique ! Jamais cependant ce grand maître ne sépare la notion de technique de l'exigence musicale. Car, comme il le souligne, la technique n'est pas faite pour briller ni pour le tape à l'œil. Ce mot vient de la Grèce antique : « *La* technè *est un ensemble complexe tel que l'envisageaient les Grecs et tel que doit le concevoir un véritable artiste.* »[5] Ici réside sans doute l'une des clés, fort bien résumée par Neuhaus, de la grande école russe du piano. ◆

1. Auteure de *Leschetizky's fundamental Principles of Piano Technique,* Dover publications, New York, 2005
2. En anglais Josef Lhévinne, *Basic principles in pianoforte playing,* Dover publications, New York, 1972 (1re édition 1924)
3. Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano,* éditions Van de Velde, 1971 (1958 pour l'édition russe)
4. Voir *Pianiste* n° 124, pp. 32 à 35
5. En effet, chez Platon, la *technè* signifie l'art, le savoir.



Petit exercice, sur le thème de *Kalinka*



Petite baie, petite baie,
ma petite baie !
Dans le jardin, il y a des petites
framboises, ma petite framboise !

Sous le sapin, sous la verdure, je suis
allongé pour dormir
Ah, liouli, liouli, ah liouli, liouli, je suis
allongé pour dormir.

Petite baie, petite baie,
ma petite baie !
Dans le jardin, il y a des petites
framboises, ma petite framboise !

La MASTERCLASSE de Bertrand Chamayou

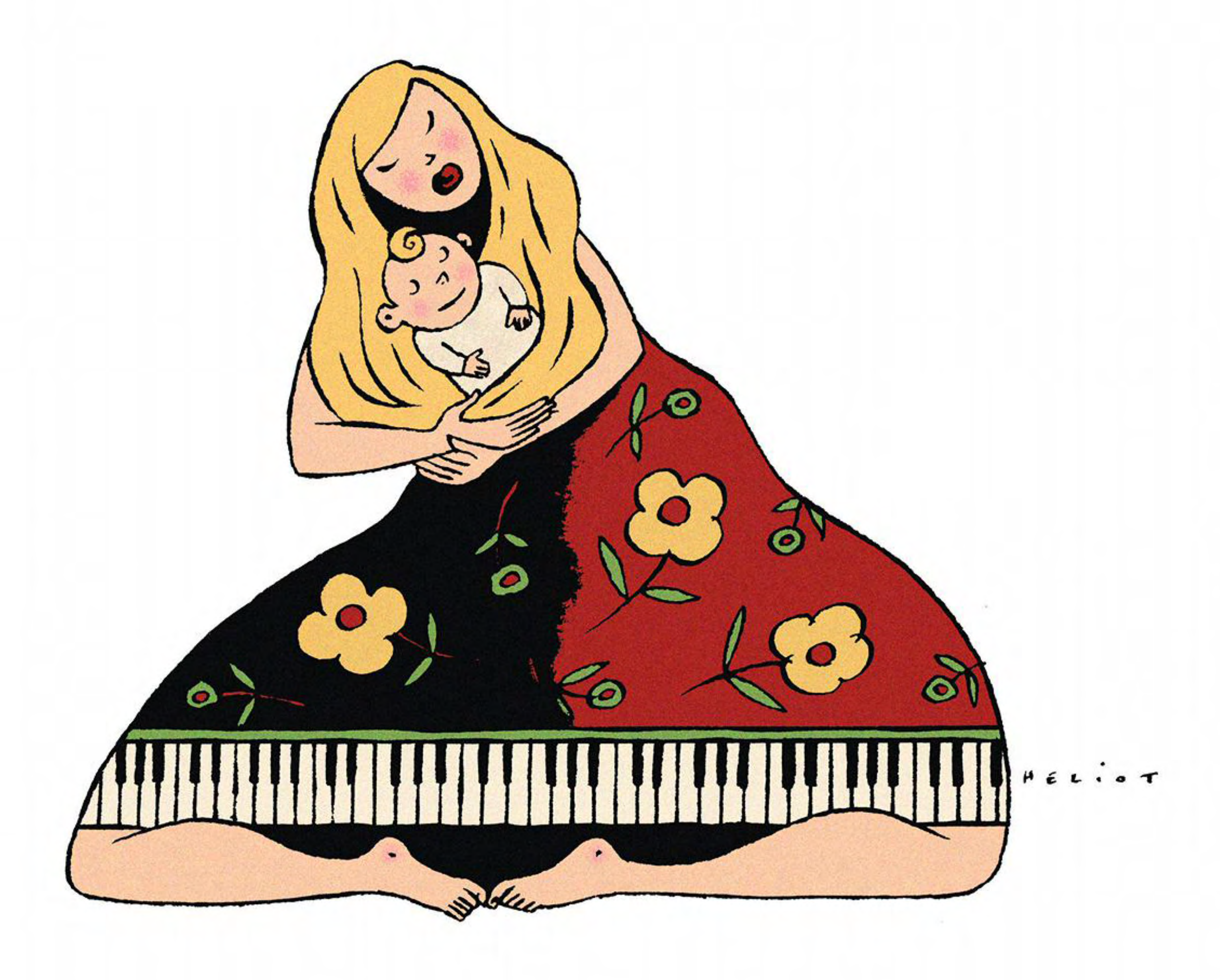
Le grand interprète français a extrait de son dernier disque consacré aux berceuses deux perles de douceur et de tendresse venues de Russie. Et nous offre aussi l'occasion de redécouvrir deux compositeurs inspirants.

S. Liapounov
Berceuse d'une poupée

☞ **NIVEAU MOYEN** / CD PLAGE 5

C'est parfois dans l'extrême simplicité que se loge la plus grande complexité. Ou disons que la simplicité est peut-être la chose la plus difficile à atteindre.
Comme pour certaines pages de Mozart, cette *Berceuse d'une poupée,* pas difficile à première vue, se révèle très délicate dès lors qu'on commence à la travailler, à l'opposé des grandes pièces de Liapounov, notamment des redoutables *Études d'exécution transcendante* écrites en hommage à Liszt. Cette berceuse est un petit bijou méconnu, empreint d'une mélancolie poignante.

➜ Pour en exprimer toute l'essence, il faudra trouver un balancement souple mais immuable à la main gauche. Trouver l'équilibre juste dans la quinte du début, veiller à ce que ni le *mi* ni le *si* ne prédominent.
Travailler lentement pour obtenir un bon *legato* et surtout pas d'accent.
De temps en temps, légèrement augmenter la pression du doigt quand une note glisse vers une autre : par exemple du *si* au *do bécarre*.
On veillera à changer la pédale à ces moments précis, mais avec un mouvement lent du pied, surtout sans à-coup, de manière à glisser d'une harmonie à l'autre très discrètement.
Chanter la main droite, en cherchant



M. Balakirev
Berceuse

☞ **NIVEAU AVANCÉ** / CD PLAGE 11

Le chef de file du groupe des Cinq est surtout connu pour une grande pièce de bravoure, cheval de bataille des virtuoses : la fantaisie orientale *Islamey*, que Maurice Ravel estimait au point de l'avoir prise pour modèle en écrivant son célèbre *Scarbo*.
Il est cependant dommage de négliger le reste de la production de Balakirev, qui comprend de sublimes nocturnes, valses, scherzos, mazurkas et autres pièces dont les titres trahissent explicitement une filiation chopinienne. C'est ainsi qu'on trouve une merveilleuse *Berceuse,* dont la tonalité de *ré bémol majeur* rend de toute évidence hommage à la composition éponyme de son illustre aîné polonais. Composée en 1901, parmi les ultimes feux d'un romantique dans l'âme, elle suit un programme très simple : un enfant s'endort, bercé par sa maman, il fait un cauchemar et se réveille en pleurant. Sa maman le berce à nouveau, il se rendort et rêve d'un monde enchanté, fait de clochettes en argent et de papillons d'or.

➜ L'*andantino* initial indique un tempo assez allant, mais qui doit rester paisible. La main gauche décrit des arpèges circulaires, comme un ruban que l'on déroulerait lentement. Elle doit être jouée bien *legato* et phrasée, expressive et donc surtout pas une sonorité pleine et définie, mais ne pas être trop actif.
La résignation qui semble filtrer dans cette musique ne pourra être rendue correctement qu'en laissant la mélodie se dérouler sans histoire, presque sans *rubato*. Pas d'emphase, pas d'accents, on fera en sorte de modifier la densité du son et du phrasé par la pression des premières phalanges. Le bras devra être très relâché, toute l'intensité et l'introspection de cette page doivent se concentrer au bout des doigts.
On laissera poindre un peu d'ardeur au moment bien émouvant du petit canon, juste avant la fin, où tout finit par être dissipé dans le silence.

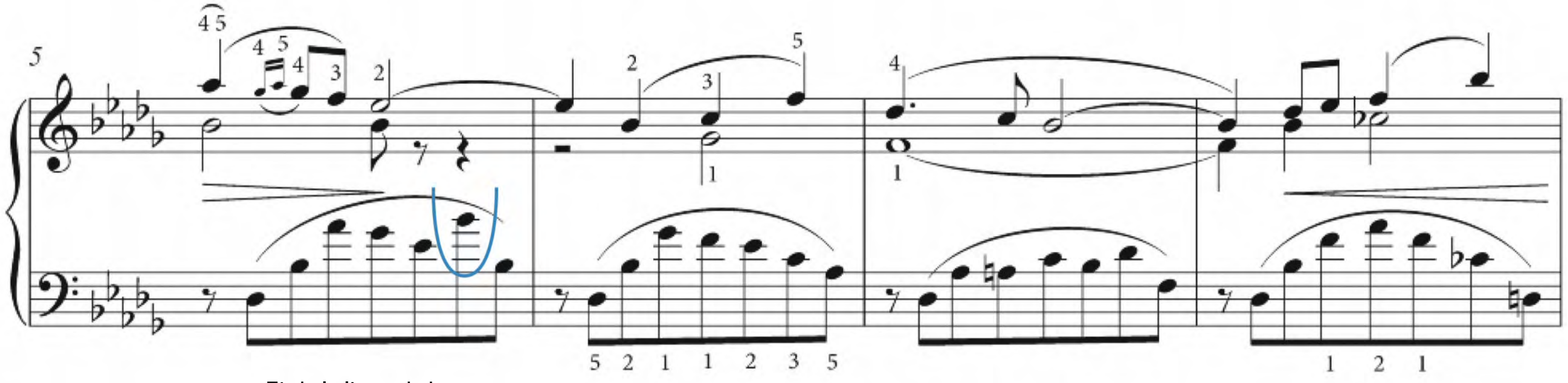
Mes. 1 à 8

À l'écoute des chromatismes…

Andantino

pp con espressione

Main gauche paisible. Pas d'accent sur les basses



▸ évanescente malgré le *pianissimo* indiqué. Elle doit être bien régulière, tout en donnant une impression de souplesse, et surtout sans le moindre accent, en particulier le premier *ré bémol* après le demi-soupir, qui ne doit pas être ré-attaqué, mais qui doit donner l'impression d'être dans un flux continu et tranquille. Le demi-soupir ne sera pas plus long qu'il ne doit rigoureusement être. C'est de cette manière que l'on pourra préparer le lit sur lequel la main droite va se poser et s'épanouir, en chantant une mélodie dont seuls les Russes ont le secret.

➜ On veillera à bien écouter et à souligner discrètement le contrechant de la main droite, les chromatismes de la main gauche et les diverses modulations, qui doivent donner lieu à des couleurs sans cesse renouvelées. Ne jamais oublier que tout phrasé naît de l'écoute de la ligne de basse en premier lieu.
Le fameux cauchemar de la partie centrale n'est autre qu'une marche funèbre, qui fait une terrifiante corrélation entre le berceau et la tombe. On veillera à jouer cet *adagio* d'une manière hiératique et implacable, comme une apparition du Commandeur. On pourra ainsi surpointer la double-croche (en la jouant plus tard et plus brève que ce qui est littéralement écrit) de manière à donner à ce rythme un caractère très menaçant. Cependant, garder une intensité très contenue, et n'exploser qu'à la fin, sur le *fortissimo,* qui marque le réveil en sursaut de l'enfant.
Dans la cadence, dévaler la pente quasiment en seul geste, en ne retenant et en ne diminuant que l'extrême fin, tel que c'est noté.

➜ La reprise nous amène vite vers une effusion de sentiments plus grande que la première fois, à travers des modulations plus audacieuses et de larges intervalles. C'est là qu'on sort de la berceuse pour entrer dans le royaume féerique imaginaire évoqué plus haut.
On tâchera de conserver la régularité d'une boîte à musique dans la coda, tout en cherchant le son le plus cristallin possible.
Dans les dernières lignes, raréfier le son jusqu'à l'évanouissement du dernier arpège. Tout est redevenu calme et serein. ◆



SES ACTUS

✔ **Good Night !** Seize berceuses, Erato ✔ **6 Déc.** Théâtre des Champs-Élysées, Rachmaninov, Bartòk en duo avec Jean-Frédéric Neuburger

BIO EXPRESS

Né en 1981, il prend ses premiers cours de piano en 1988. À l'âge de quinze ans, après ses études au conservatoire de Toulouse, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Jean-François Heisser. À vingt ans, il est lauréat du Concours Long-Thibaud. En 2006, il reçoit le prix de la Révélation soliste instrumental aux Victoires de la musique classique et, en 2016, celle du meilleur soliste instrumental. Son répertoire de prédilection se reflète dans sa discographie : Liszt, Schubert, Ravel, Debussy ou Saint-Saëns… Il aime également explorer le répertoire contemporain.

Bertrand Chamayou, voyage au pays des rêves

Les berceuses de Liapounov et de Balakirev figurent dans son dernier CD, *Good night !* paru chez Erato. Zoom sur cet album singulier.

Votre disque Good Night regroupe diverses berceuses : Chopin, Lachenmann, Liszt, Villa-Lobos, Liapounov… Comment est né ce projet ?
L'idée m'était venue spontanément il y a quinze ou vingt ans car j'adore le genre de la berceuse. Je suis attiré par les sonorités très cristallines, par le monde de la nuit, avec un côté un peu enfantin aussi, fantastique, proche du monde du rêve, ou de celui du cauchemar. Dans la production de Chopin, la berceuse a toujours été l'une de mes œuvres fétiches. J'ai imaginé une compilation, un programme personnel qui nous plonge dans cet univers de la nuit, de la tendresse…

Après vos intégrales Ravel et Liszt, vous signez votre première compilation.
Pendant un moment, j'ai voulu fuir ce côté commercial. Je souhaitais m'affirmer à travers de grandes monographies. Puis j'ai imaginé une respiration dans ma discographie. J'ai eu deux enfants, et en cherchant sur Spotify quelque chose qui aurait pu ressembler à une jolie compilation de berceuses pour les endormir, je n'ai rien trouvé de satisfaisant. Cela m'a redonné envie de faire cet album auquel je songeais depuis longtemps. Et comme c'est un genre qui devient une norme, j'ai trouvé intéressant de travailler le sujet pour réaliser un disque d'une très grande exigence, avec un rayonnement plus grand public. Il n'était pas question d'en faire un recueil de tubes. Comment présenter ce concept, quelle histoire raconter et comment travailler la question du streaming sont des questions intéressantes à se poser. La berceuse est un genre commun qui dépasse largement le cadre de la musique classique. Je voulais, à travers les berceuses telles qu'elles sont développées dans le monde pianistique, arriver à en extraire quelque chose de puissant artistiquement, stimulant intellectuellement, et menant à quelque chose de fondamental. Les berceuses peuvent, je crois, intuitivement réveiller quelque chose chez chacun d'entre nous. Celles de l'album décrivent des états émotionnels très différents les uns des autres. Certains sont du côté de la tendresse, d'autres de l'angoisse.

Vous n'avez pas hésité à intégrer des pièces contemporaines de Lachenmann, Dessner…
La pièce de Lachenmann est sublime et très surprenante dans ce cadre. Justement, le fait de la sortir de son contexte habituel permet de la recevoir d'une manière peut-être plus décomplexée. La pièce de Bryce Dessner est une commande passée spécialement pour le disque. C'est un compositeur adoubé par Steve Reich, il compose aussi des musiques de films. Il a dédié ce morceau à son fils Octave, ce qui lui donnait une portée d'autant plus symbolique. Je tenais à avoir sur l'album une pièce de Lachenmann composée dans les années 1960, mais aussi une œuvre du XXIe siècle.

Développer la création vous tient à cœur ?
Sans aller jusqu'à faire mon Glenn Glould, je travaille avec le même ingénieur du son, sur mon propre piano et je souhaite disposer d'un lieu d'expérimentation, de création, pour bâtir quelque chose en studio sur le long terme. Le pouvoir de diffusion sans précédent du streaming m'invite à réenvisager ma façon d'enregistrer et à questionner les modèles habituels de production. Vu mon profil un peu boulimique au niveau des répertoires, j'aimerais que tous les formats enregistrés reflètent encore davantage mon travail. Ma discographie correspond plutôt au XIXe siècle, mais la création et la musique du XXe siècle font partie au même titre de mon ADN. Ce serait une erreur de ne pas les développer. Le streaming m'intéresse pour les nouveaux formats et le nouveau rapport à la musique enregistrée qu'il peut inspirer. ◆

Propos recueillis par Elsa Fottorino



ENTRAÎNEZ-VOUS AVEC Alexandre Sorel

De la nostalgique *Mazurka* au bondissant *Kazachok*, c'est toute l'âme slave que l'on retrouve dans notre sélection d'œuvres russes du XIXe siècle. Notre tsar des professeurs vous guide pour les interpréter.

S. Maïkapar Valse

☞ **NIVEAU GRAND DÉBUTANT** / CD PLAGE 1



Mes. 1 à 2

Faites danser cette jolie valse ! Ne jouez pas fort les premières notes (*sol-la*). L'appui doit être sur le *sol*, 1er temps de la mesure. Voyez l'articulation et le phrasé. Il y a un arc jusqu'au 1er *mi* (*sol-la, sol, mi*). Jouez très *legato* car cela permet de chanter la phrase et de mémoriser par les doigts : ce que ceux-ci retiennent, ce ne sont pas des notes isolées, mais des intervalles. Puis, chacun des deux *mi* (2e et 3e temps), en revanche, est détaché. Prononcez ainsi ce fragment en le chantant : « *sol-la, sol mi'-mi'…* » Ôtez le doigt sur les *mi.* Sentez bien la différence dans votre toucher.

➜ Apprenez votre m. g. avec cette même articulation. Il est essentiel de la jouer avec chaque détail qui la rend vivante.

A. Dargomyjsky Kazachok

☞ **NIVEAU GRAND DÉBUTANT** / CD PLAGE 2

Rythme : pour donner son caractère joyeux à ce petit morceau, pensez-le à deux temps, accentuez davantage le 1er temps que le 2e. Cela ne suffit pas, car les mesures sont groupées par deux. Le 1er temps de la 2e mesure doit être moins pesant que celui de la 1re mesure : c'est ce que l'on appelle faire sentir les carrures de mesures. Le thème recommence mesure n° 3. Cette fois, il y a un accent sur le temps faible (*la*). Il nous surprend. Sentez-le et jouez-le ainsi !

➜ Il faut toujours bien connaître la main gauche. Ici, elle comporte deux plans sonores : la basse (noires, queues vers le bas) et le ténor (croches, queues vers le haut). Étudiez-la toute seule. Liez bien la basse d'une note à l'autre, tout en détachant les croches au-dessus. Exercez-vous lentement, en sentant ce qui se passe dans votre main et en vous écoutant.

M. Glinka Mazurka en do mineur

☞ **NIVEAU DÉBUTANT** / CD PLAGE 3

Une mazurka est une danse slave qui possède un accent sur un temps faible. Ici, il faut appuyer le *mi bémol* sur le 3e temps de la mesure n° 1. Pour donner du poids à une note, soulevez ce poids sur celles qui précèdent. Glinka nous aide car il a écrit le *mi* du 2e temps avec un point de détaché. Repoussez-vous par un petit geste du doigt vers la paume de main. Cela permet de prendre de la hauteur.

➜ Le caractère du morceau dépend du rythme. Ici, sentez le passage du binaire au ternaire tout en gardant la même pulsation : mesure n° 2, la noire-pointée-croche est binaire, suivie d'un triolet, plus coulant.

➜ Apprenez votre main gauche en cherchant les lignes qui enchaînent les accords de l'un à l'autre. Mesures n° 2 à n° 3 et 4, le *do* va au *si bécarre* et revient au *do.* Chantez.

Mes. 2 à 3



P. I. Tchaïkovski Album pour enfants op. 39

Douce rêverie ☞ NIVEAU DÉBUTANT / CD PLAGE 4



Ce morceau comprend trois plans sonores : le chant, la basse, les accords de main gauche. Cela développe l'indépendance dans la main. Touchez la mélodie amoureusement, en dosant sa montée progressive vers l'aigu. Chopin disait : *« Une note longue est à jouer plus fort, tout comme une note aiguë. »*[1] Ici, la mélodie s'élance jusqu'à *mi* (mesure n° 2), puis jusqu'à un *fa* (mesure n° 4). Enfin, le sommet de phrase (*poco f*) arrive sur le *sol,* mesure n° 5, après quoi elle redescend. Apprenez à doser le son dans la phrase. On dit que Liszt était *« aussi scrupuleux pour les nuances de la basse que pour celles du dessus »*[2]. Respectez bien les doigtés qui permettent de la lier.

➜ La partie centrale de la main gauche comprend des petits accords. Ce sont des contretemps. Ne les aplatissez pas. Prenez-les en remontant la main. Étudiez très lentement votre main gauche pour sentir cette indépendance des voix.

1. Jan Kleczynski cité par J. J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves,* La Baconnière, 1988
2. Mme Auguste Boissier, *Liszt pédagogue, leçons données par Liszt à Valérie Boissier à Paris en 1832*. Honoré Champion éditeur, 1993.

C. Cui Simple confession

☞ NIVEAU MOYEN / CD PLAGE 6

Chantez cette mélodie par quatre mesures. Un grand arc de phrasé apparaît. Ensuite, deux petits arcs, chacun sur deux notes. Liez cela bien comme il faut. Pour apprendre vite, suivez cette règle d'or : comparez ! À la mesure n° 5, la mélodie reprend, puis elle change : le *fa* devient *fa#*. Et la mélodie s'élance jusqu'au *la* (mesure n° 7). Comparer stimule la concentration.

➜ À la main gauche, soyez très précis pour couper le son sur les demi-soupirs. L'exactitude des silences est essentielle pour la mémoire par le toucher.



N. Rimski-Korsakov 3 pièces op. 15 Romance

☞ NIVEAU MOYEN / CD PLAGE 7

Ici, la mélodie se déroule sur trois mesures et elle se partage entre les deux mains. D'abord chantez-la. Puis, obtenez la même courbe sonore avec vos doigts. Nuancez, cela est la meilleure manière de les développer. Ici, l'accompagnement joue une petite syncope. Pensez-la ainsi : contractez bien votre diaphragme sur la pulsation afin de bien la sentir, en disant : « Hum » ! Ensuite, accentuez la syncope. Ce qui donne : « (Hum) *La-a, la'*... » (droite) et : « (Hum) *Mi-i, mi'* » (gauche).

➜ Rimski-Korsakov a écrit cela pour exprimer une sorte de battement de cœur, une pulsation humaine. N'aplatissez pas ces syncopes, n'asseyez pas la main !

M. Moussorgsky Tableaux d'une exposition – Promenade

☞ **NIVEAU AVANCÉ** / CD PLAGE 8

Cette *Promenade* ouvre les *Tableaux d'une Exposition.* Ce thème reviendra plusieurs fois tout au long de l'œuvre. Il représente le pas du compositeur qui chemine d'un tableau à l'autre. Remarquez ces mesures inhabituelles : cinq noires, suivies de six par mesure. Cela décale l'appui du temps fort. Sentez ce décalage, il évoque une démarche hésitante.

➜ Cette *Promenade* est de caractère plus harmonique (vertical) que mélodique. La regrettée Brigitte Engerer, avec laquelle j'ai eu la chance de parler beaucoup de musique russe et de son enseignement au conservatoire, me confiait : *« Un jour, je devais jouer sur un bateau dans une croisière les* Tableaux d'une exposition. *Eh bien, j'étais très gênée de jouer cette œuvre sur un bateau car j'avais cette sensation de fluidité sous moi, dans mes pieds, mes mains, et je devais jouer quelque chose d'éminemment vertical, terrestre. »*[1]

➜ Techniquement, cherchez donc ici un jeu vertical, des accords bien synchronisés. Et, dans ces accords, veillez à rejouer les notes semblables, sinon votre main ne mémorisera pas les empreintes. Brigitte Engerer me dit encore : *« Pour ma part, j'essaie de beaucoup travailler les choses par accords, pour prendre l'empreinte. »*

1. Alexandre Sorel & Brigitte Engerer, *Comment jouer un sospiro de Liszt,* fascicule n°2, éditions Symétrie, page 64.

A. Scriabine Prélude op. 11 n° 2

☞ **NIVEAU AVANCÉ** / CD PLAGE 10

Mes.1



Scriabine use de nombreux frottements qui donnent à son discours un ton tourmenté et mystique. Voyez l'accord au 3e temps de la mesure n° 1 : *fa#-mib-la-ré.* Écoutez l'ensemble parfait de toutes les notes, c'est une condition de la mémoire par l'oreille et les doigts. Conduisez les méandres de la phrase *legato,* sans jamais lâcher la touche avant la suivante. Nuancez la ligne descendante de la basse : *sol, fa#, fa bécarre, mi…*

➜ Pour acquérir la mémoire des empreintes, votre oreille doit entendre chaque note. Pour cela, chantez la voix secondaire à la main droite : *sib* (2e doigt) *la* (2e), *si-sol,* etc. Mettez les bons doigtés. Dans la musique de Scriabine, il ne faut pas aller trop vite, mais faire goûter à votre auditeur chaque ambiguïté tonale, qui est l'une des caractéristiques de son langage musical.

A. Borodine Petite suite – Rêverie

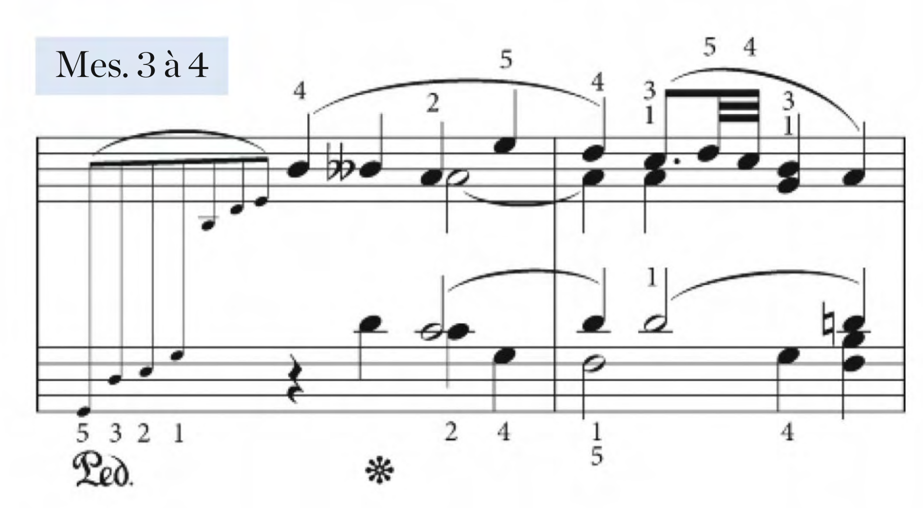
☞ **NIVEAU AVANCÉ** / CD PLAGE 9

Commencez par vous mettre dans l'oreille cette belle harmonie de septième mineure sur le 2e degré (*mib-solb-sib-réb*). Elle frotte, mais elle est douce en même temps : elle annonce la « couleur » ! Il y a ici quatre voix. Voyez les syncopes (blanches) à l'alto et au ténor (*do* + *la,* mesure n° 3) ; puis *ré* au ténor. Projetez le son de ces notes. Imaginez sa trajectoire. Mais le chant doit prédominer. Rappelons comment on fait davantage sonner une voix, en résistant du doigt et en mettant plus de poids.

➜ Dans ce morceau, aimez les dissonances. Goûtez-les comme des saveurs (salé, très salé…). Au 2e temps de la mesure n° 4, la rencontre de *réb* avec *do bécarre* crée une 7e majeure. Chopin disait : *« Une dissonance est plus marquée. »*[1] Appuyez-les et relâchez-vous sur leur résolution. Tout votre corps se met à vivre avec la musique : c'est beau, et vous mémorisez !

1. Jan Kleczynski, *Chopin's grössereWerke,* Traduit de l'allemand, A.C.H Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898.

Mes. 3 à 4





S. Rachmaninov Prélude op. 3 n° 2

☞ **NIVEAU SUPÉRIEUR** / CD PLAGE 12

Ce *Prélude* a été composé par Rachmaninov alors que celui-ci n'avait que 19 ans. Ce morceau devint si célèbre qu'il finit par le détester. C'est une pièce très passionnée. Mais attention : le pianiste ne peut pas se contenter d'écouter. Il est l'acteur du jeu et, pour cela, il doit se dominer, garder sa maîtrise. Or, il est dangereux de jouer une œuvre passionnée car on se laisse facilement emporter par ses sentiments. On se met alors à taper comme un sourd, tout en croyant que l'on exprime quelque chose ! Que nenni !

Cette pièce est bâtie comme un triptyque. Commencez par la déchiffrer en entier pour la vision d'ensemble.

➜ Première partie :
Le premier thème comporte ce que j'appelle des « plans sonores dans la durée ». Apprenez à jouer divers plans sonores, non seulement pour des sons joués en même temps (les uns au-dessus des autres), mais aussi joués les uns après les autres. Illustration :
1° Jouez les trois premières notes *la, sol#, do#* sur un premier plan sonore *(ff)*. Pesez avec le poids de votre bras depuis l'épaule. Neuhaus indique que le son vient de la force (F) de la vitesse (V), de la hauteur (H) ou de la masse (M). Pour obtenir un beau son, utilisez la masse M (le poids) et un peu de hauteur (H). Gardez le bout de vos doigts tout près des touches grâce à la souplesse du poignet.
2 ° Jouez les accords suivants : *do#, mi, ré#*, sur un deuxième plan sonore (*ppp*). Gardez cette intensité en mémoire...
3° Retrouvez votre ligne des basses sur un plan à nouveau plus fort.
4° Entre ces basses, jouez vos accords : (basse) *Ré bécarre-croche,* (basse) *Si#-croche* sur le même plan sonore que les précédents *(ppp)*.

Apprenez à entendre non seulement la mélodie, mais chaque note des accords.

Brigitte Engerer disait aussi : *« Il est un autre travail que je trouve très important. Les accords, je les déroule comme un éventail de bas en haut. À ce moment-là, j'écoute, cela s'ouvre. À chaque fois que je fais faire ce travail aux élèves, ils entendent. Stanislas Neuhaus, nous disait toujours : "Mais regardez cette phrase, regardez ces accords, c'est truffé, comme des bijoux que l'on trouve dans la terre".* »

➜ Deuxième partie :
L'essentiel est ici le mouvement chromatique : *mi, ré#, ré bécarre, do#* et les quatre plans sonores. La voix qui doit sonner le plus est le chant. Rachmaninov a écrit un trait sur chaque noire : prenez chacune en redescendant votre poids de main. Corollairement, laissez-la remonter sur ce qui précède. N'ôtez jamais votre doigt de la touche car ce chant doit être toujours lié. Seule une petite ondulation du poignet, avec sa jointure souple, permet d'obtenir cela. Voilà le bon geste, la bonne sensation...◆

LE JAZZ de Paul Lay

Une chanson écrite en russe par un Ukrainien, mâtinée d'esprit tzigane... Il n'en fallait pas plus pour inspirer notre jazzman, qui reprend à son tour ce standard de jazz manouche, et vous emmène virevolter loin, quelque part à l'Est.



BIO EXPRESS

Paul Lay est pianiste et compositeur. Il a étudié au conservatoire de Toulouse puis au CNSM, département jazz et musiques improvisées. En 2014, il reçoit le grand prix du disque de jazz de l'académie Charles Cros pour son album *Mikado.* En 2016, l'Académie du jazz l'élit meilleur artiste jazz français de l'année. Son dernier album, *Deep Rivers*, est sorti en janvier 2020 chez Laborie Jazz. Victoire du jazz 2020 du meilleur artiste instrumental.

ACTUS

13/11 en concert à Annecy
18/11 à Tours
22 et 23/11 à la Philharmonie de Paris

Pour ce numéro sur la Russie, je vous propose de travailler la mélodie très connue *Les Yeux noirs,* un incontournable de la musique tzigane du XIXe siècle, devenu un standard de jazz manouche. C'est une chanson d'amour écrite en russe avec une notable influence ukrainienne. Cette mélodie est particulièrement touchante avec une très large palette d'émotions. Pour développer une improvisation sur ce morceau, il est primordial d'écouter de nombreuses versions des grands maîtres qui ont joué ce morceau : Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, Erroll Garner, pour n'en citer que trois. À nous de la rendre aussi convaincante au piano !

➜ La composition est construite seulement en une seule partie (thème A) de huit mesures (ou quatre mesures si on le pense avec un tempo deux fois plus rapide). Sachant que nous allons beaucoup tourner autour de ces huit mesures, comme on le fait de manière générale dans les chansons populaires, je vous propose d'étudier trois façons différentes d'accompagner un thème au piano avec la main gauche.

➜ Après le thème A, nous passerons au thème B (harmonisé) puis nous irons à la section des solos. Nous travaillerons deux accompagnements : celui identique au thème (partie C), et celui (partie D) dans le style Erroll Garner. Enfin, nous reprendrons le thème cette fois avec comme accompagnement de main gauche l'utilisation de « la pompe ».

Travail du morceau

Interprétation

✓ Commencez par jouer l'introduction. Elle se joue les mains croisées. Travaillez mains séparées, puis mains ensemble. Jouez lentement la partie A du thème. Prenez bien conscience de l'imbrication rythmique des deux mains.
✓ La mélodie est plutôt facile à jouer, il faut néanmoins la faire chanter le plus possible. Rendez-la très lyrique. Imaginez les paroles en la jouant.

➜ Ensuite penchons-nous sur la main gauche.
✓ Vous pouvez utiliser le métronome et travailler avec précision le rythme de syncope qui constitue cette première partie. Amusez-vous sur 1-3 /2-4
✓ Amusez-vous à chanter la mélodie pendant que vous jouez la main gauche c'est un très bon exercice de polyrythmie.

➜ Et pour la partie B, la main gauche est identique, la main droite joue la mélodie avec quelques variations en doubles notes. ▸

Les Yeux noirs

Brûlant de passion pour sa première épouse, l'Ukrainien Yevhen Hrebinka compose le poème *Les Yeux Noirs* en 1843 et le lui dédie. Quarante ans plus tard, les vers trouvent leur thème dans une valse du russo-allemand Florian Hermann. La chanson est alors popularisée à l'international par la basse Fédor Chaliapine pour devenir ensuite un standard de jazz manouche – sans percussions, ni cuivres, ni bois –, avec la version de Django Reinhardt. Hommages, reprises en tous genres, de quoi immuablement faire chavirer les cœurs... ◆ **R. B.**

Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3

(trouver des mélodies à appliquer sur la grille d'improvisation)



Séquence 4 (utiliser les broderies, appogiatures, s'inspirer des contours de la mélodie)





Improvisation

✓ Dans un premier temps, étudions la grille. Elle est composée de huit mesures. Mémorisons les degrés : V-I-V-I-IV-I-V-I
Jouez la ligne de basse puis les accords à la main droite pour bien vous familiariser avec la structure harmonique (voir séquence 1).

✓ Maintenant, improvisez à partir des notes de l'accord en noire puis en croche tout en gardant l'ostinato de main gauche (voir séquence 2).

→ Allons plus loin, trouvons des mélodies à partir des gammes correspondant à la grille (voir séquence 3).

✓ La mélodie, si on l'analyse un peu, utilise beaucoup les broderies et les appoggiatures. Il ne faut jamais oublier qu'une improvisation découle de sa mélodie (séquence 4).

✓ Puis travaillez la section D avec un accompagnement dans le style d'Erroll Garner (écoutez-le en disque !). Sa main gauche imite la rythmique de la guitare gypsy lorsqu'elle accompagne. Travaillez main gauche seule puis rajouter la main droite qui improvise sur la grille. Attention le tempo est doublé ! ♦

Victoire du jazz 2020 !

À l'occasion de cette récompense, Paul Lay revient sur son parcours en toute modestie et nous parle de son projet autour de Beethoven.

« Une telle récompense me motive pour être encore plus audacieux, aventureux. Et rester libre et indépendant dans mes choix artistiques. Mon but est de faire de la musique pour m'épanouir et la partager avec le public. Pas pour me laisser polluer par les tendances et les effets de mode du moment. Pour moi, il est essentiel de prendre le temps, d'être clair avec mes désirs et ce que je veux réaliser. Mes influences sont multiples. Mon jeu aujourd'hui est le résultat d'assimilations de plusieurs styles, de plusieurs esthétiques. La musique classique a toujours fait partie de ma culture, elle me nourrit énormément. À la maison, mes parents écoutaient beaucoup de musiques différentes. J'ai découvert le jazz avec Eric Clapton et Joe Cocker, qui sont des musiciens pop mais avec des avec influences de jazz.
J'ai grandi dans les Pyrénées-Atlantiques, à Orthez, où j'étais inscrit à l'école de musique. J'avais cette manie de toujours vouloir changer les notes écrites sur la partition. Mon professeur m'a alors orienté vers un atelier jazz : une révélation, et même un choc esthétique ! J'avais onze ans, j'ai découvert la joie du jeu en groupe. L'improvisation répond à des règles, à une histoire. Ce n'est pas n'importe quoi. Mais l'idée de pouvoir changer la manière de jouer d'une version à l'autre, de servir le collectif, de recréer sans cesse est assez jubilatoire. L'important est de savoir garder une grande liberté pour laisser la possibilité d'une bifurcation sur scène. Je me plonge dans une histoire, un thème, une idée, j'essaie de creuser mon sillon et de proposer une musique qui permette de rester souple, malléable.
J'adore aussi jouer en solo. Je viens d'enregistrer mon premier disque de piano solo. Je n'osais pas trop, à cause du poids des références. Je propose des relectures personnelles de morceaux de Beethoven. C'était un vrai challenge pour moi, surtout beaucoup de joie, le sentiment de créer de nouveaux espaces. J'ai choisi de revisiter un extrait de la *Sonate au Clair de Lune,* le 2e mouvement de la *7e symphonie, L'Hymne à la joie…* Le disque comporte mes propres compositions écrites en miroir. Des improvisations libres figurent comme des passerelles entre Beethoven et mes morceaux. Sortie prévue au printemps 2021 ! » ♦ **Propos recueillis par E. F.**

POUR ALLER PLUS LOIN

Par Alain Lompech

Recommandations autour des œuvres du cahier de partitions

On aurait tort d'imaginer que le piano à la russe ne serait fait que de grandes œuvres virtuoses au caractère orchestral. L'âme russe est bien plus complexe que les déferlements d'octaves ou d'accords, le lyrisme ravageur des grands concertos de Rachmaninov, Tchaïkovski ou Prokofiev peuvent le laisser supposer. Tout comme il n'y a pas que les sonates de Prokofiev ou de Scriabine pour le répertoire du piano solo.

Il y a tout un répertoire d'œuvres courtes au caractère intime dont la sélection de ce mois témoigne de façon éloquente. Des pièces qui exigent un contrôle du son, une éloquence fondée sur une ligne que l'on doit trouver en liant les notes pour les chanter.

➜ Même une grande œuvre comme les *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski ne peut pas être réduite à *La Grande Porte de Kiev* où le compositeur fait sonner de grandes volées de cloches, si caractéristiques de la musique russe. Les pièces qui composent ces *Tableaux* sont réunies, comme cousues, par un thème qui revient sans cesse : la *Promenade* qui exige justement ce parlando pianistique typique : chanter sans insister tout en avançant. Pour en avoir une vision idéale, il faut écouter en tout premier lieu l'enregistrement légendaire réalisé par Benno Moiseiwitsch en 1945 (réédition Naxos) qui, malgré l'ancienneté de sa prise de son, s'impose toujours comme une référence. Les allergiques au son ancien pourront écouter son enregistrement de 1961 à peine moins réussi (Universal).

➜ De tous les compositeurs russes, Scriabine est celui dont le langage a le plus évolué. Partant de Chopin et de Schumann, il est allé vers une harmonie de plus en plus personnelle et complexe dont l'originalité titille toujours l'oreille et les sens. De l'*Opus 2* à l'*Opus 74,* ses préludes accompagnent cette évolution. Ceux de l'*Opus 11* sont évidemment dans le sillage de ceux de Chopin composés autour du voyage à Majorque du compositeur et de George Sand. Là, il faut absolument trouver l'enregistrement de Vladimir Sofronitzki capté en 1951. Le piano est un peu mince de timbre. Sans doute un vieil instrument Becker ou Bechstein rescapé d'avant la révolution d'Octobre. Mais la façon aphoristique, chantante sans insistance, articulée finement, l'ambiance fin de siècle nostalgique et fanée qu'y déploie le pianiste est admirable, d'une beauté raffinée.

➜ Rachmaninov aurait presque rejeté son *Prélude op. 3 n° 2* car on le lui demandait toujours comme bis, or cela ne lui rapportait pas d'argent vu qu'il ne touchait rien sur la vente des partitions ! Il l'a néanmoins enregistré, et d'une façon assez insurpassable, sinon celle de Josef Hoffman, le pianiste américain d'origine polonaise à qui il a dédié son *Troisième Concerto.* Là, le piano doit sonner comme un orchestre, avec des accords qui ne doivent jamais être écrasés mais doivent faire entrer tout le piano en résonance : les bras doivent rester souples en toutes circonstances. À écouter par Rachmaninov sur Youtube et à regarder dans un film fascinant où l'on voit Hoffman, le prince des pianistes, à l'œuvre (https://youtube/xIS3TGhAQ6A).

➜ La *Petite suite* de Borodine est un bijou trop rarement joué. Elle a été enregistrée par Vladimir Sofronitzki et aussi par Tatiana Nikolayeva qui y déploie une sonorité magique dès les premiers accords d'*Au Couvent :* elle se joue des chausse-trappes de rythmes de la *Rêverie* dont les plans sont si bien restitués et y chante ensuite de façon magique (à voir sur Youtube). ◆









Benno Moiseiwitsch
Vladimir Sofronitzki
Josef Hoffman
Tatiana Nikolayeva

CAPTURES YOUTUBE

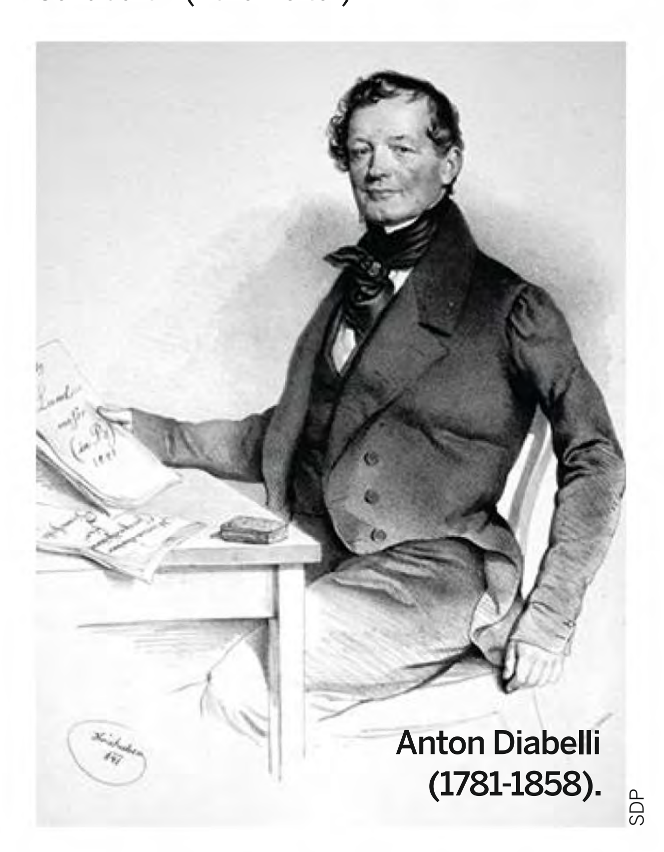
50 nuances de valse



Vers 1820, Beethoven et des artistes de son temps livrèrent des variations sur un thème composé par Diabelli. Bärenreiter a réuni ces trésors viennois.



→ Variations Diabelli
33 Variations sur une valse, op. 120, Beethoven & *50 Variations sur une valse*, Czerny, Liszt, Moscheles, Schubert… (Bärenreiter)


Anton Diabelli (1781-1858).

SDP

Pour la première fois, l'édition récente de Bärenreiter réunit 83 variations de Beethoven et de ses contemporains sous une même publication, comme l'avait réalisé Diabelli deux siècles auparavant. Sous la direction du musicologue autrichien Mario Aschauer, l'édition fait preuve, elle aussi, d'un travail à grande échelle, une anthologie en quelque sorte, réunissant plusieurs manuscrits dont quelques divergences sont également notées dans la partition. Le résultat : une prouesse admirable qui met en lumière ces compositeurs et leur créativité foisonnante, laquelle s'épanche dans un ouvrage monumental en l'honneur d'une petite valse banale.

En 1819, de nombreux musiciens viennois ont été sollicités par l'éditeur Anton Diabelli, qui souhaite constituer une anthologie de variations sur un thème de valse de son propre cru. D'après la légende, Beethoven aurait été le seul compositeur à décliner cette proposition. Ce thème de Diabelli, paraît-il, était trop banal pour le maître savant, semblable à un *« rapiéçage de cordonnier »* – selon les propres mots de Beethoven – cousu d'enchaînements routiniers et mécaniques. Néanmoins, le projet ambitieux a été accueilli chaleureusement par une kyrielle de compositeurs illustres, parmi lesquels Czerny, Schubert, Mozart fils et un jeune Liszt, à peine douze ans. Chacun des cinquante contributeurs fournira, comme demandé, une seule variation à ce projet ambitieux, lequel s'est étalé sur plusieurs années. Or, en 1823, à quelques mois près de la parution de l'anthologie, Diabelli publie un recueil de 33 variations… le tout signé Beethoven ! Que la participation ultérieure du maître soit supposément reliée aux raisons financières n'éclipse pas l'ampleur ébouriffante de son *Opus 120,* achevé en parallèle avec la *Missa Solemnis* lors de la dernière décennie de sa vie. De cette petite valse aux harmonies anodines jaillissent des microcosmes où se révèlent toutes les facettes de l'ultime Beethoven. Humeur et ironie abondent dès la *Première Variation* jusqu'à la caricature du fameux air de Leporello (du *Don Giovanni* de Mozart) dans la *Vingt-deuxième.* Tendresse, splendeur et fantaisie aussi, jusqu'à l'apothéose des trois dernières variations qui rappellent le monde secret et philosophique des sonates tardives pour piano. Paradoxalement, la pauvreté de la matière thématique initiale – une simple alternance d'accords rudimentaires précédée par une tournure décorative – convenait parfaitement au processus créatif de Beethoven. Doté d'une richesse d'invention incontestable, il était sans doute le seul compositeur de son temps qui parvenait à créer un chef-d'œuvre à partir d'une poignée de notes.

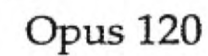
Pour arriver à la cheville de l'immense imagination de Beethoven, il fallait toute une génération de compositeurs, chacun dévoilant à sa façon son regard musical à l'aube du XIXe siècle. Czerny, qui fournit également le coda clôturant les cinquante variations, reste résolument dans les mœurs du classicisme alors que Hummel, déjà tourné vers l'avenir, revêt sa variation d'harmonies audacieuses. Le jeune Liszt s'impose, virtuose et flamboyant ; Schubert, lui, allie élégance et mélancolie, alchimie remarquable qui imprègne toute son œuvre. D'autres auteurs, moins connus mais tout aussi inventifs, nous rappellent la riche diversité de cette époque. Les cinquante variations furent publiées peu après celles de Beethoven mais ne sont rien de moins qu'un panorama fascinant du cercle musical viennois. ◆

Melissa Khong

Der Gemahlin meines lieben Freundes Ries gewidmet [1)]

Der Frau Antonia von Brentano gebornen Edlen von Birkenstock hochachtungsvoll zugeeignet

33 Veränderungen über einen Walzer



Opus 120

Thema von A. Diabelli

Ludwig van Beethoven

Walzer. Vivace

1) Harriet Ries née Mangean. Zu den verschiedenen Widmungen und Titelvarianten siehe Critical Commentary. / Regarding the different dedications and variants of the title see Critical Commentary.

2) **D1, D8b, D26, D32:** Sowohl Staccato-Punkte als auch -Striche; ihre Verwendung legt jedoch nahe, dass kein Ausführungsunterschied zwischen beiden Zeichen besteht. **C, E:** Nur Punkte. / **D1, D8b, D26, D32:** Both staccato dots and dashes; however, their usage suggests no implied difference in execution. **C, E:** Dots only.

BA 9656



Les pianos de...
YEOL EUM SON

MÉDAILLÉE D'ARGENT AU CONCOURS TCHAÏKOVSKI 2011, LA CORÉENNE CULTIVE LA DISCRÉTION. ELLE ÉVOQUE POUR NOUS SON RAPPORT À L'INSTRUMENT.



SDP

Mon piano d'enfance...

…était celui de ma mère, une musicienne amateur passionnée de chant et de piano. Elle possédait un piano droit de la marque coréenne Samick sur lequel j'ai fait mes débuts à l'âge de 3 ans et demi. La musique occupait une place très importante dans ma famille et le piano est devenu d'emblée une évidence pour moi. Petite, je me sentais déjà très à l'aise sur scène, une des raisons pour lesquelles le choix du métier m'est venu tout naturellement. À l'âge de 8 ans, quand je commençais à me produire en public, mes parents m'ont procuré un piano à queue Young Chang, qui a donc été mon premier piano rien que pour moi !

Mon piano de travail...

Un Steinway A datant des années 20 et restauré il y a cinq ou six ans par Gerd Finkenstein, grand technicien de piano avec qui j'ai collaboré à plusieurs reprises en studio, y compris pour mon dernier album sur Schumann. Je suis très attachée à cet instrument, à son caractère et à sa palette de couleurs entièrement propres à lui. Il s'exprime tout seul, sans le moindre effort ; c'est l'instrument qui m'emporte et non pas l'inverse ! Pourtant, je n'avais jamais ressenti une complicité aussi forte avec un piano quand j'étais plus jeune. Lors de mes années d'apprentissage, la capacité de s'adapter à toutes sortes d'instruments était considérée comme le signe d'un bon pianiste ! Mais ce n'est pas facile face à la réalité d'une vie de concertiste. Nous avons si peu de temps pour connaître les instruments et les techniciens, avec lesquels la compatibilité est tout aussi importante.

Mon piano idéal...

Jouer sur scène et jouer à la maison sont pour moi deux choses très distinctes. J'irais jusqu'à dire que je n'incarne pas la même personnalité selon l'environnement ! À la maison, j'adore me baigner dans les sonorités des vieux pianos, les Steinway ou les Baldwin, chacun ayant une voix si singulière, si envoûtante. Or, pour les concerts tout comme pour les enregistrements, je cherche un profil sonore transparent et vierge à travers lequel mon jeu et ma personnalité peuvent se manifester. Les Steinway neufs sont dans ce sens-là idéaux, car ils s'avèrent plus malléables et neutres, portant une immense sensibilité aux couleurs et au toucher. J'en avais choisi un pour enregistrer mon album Schumann qui a su transmettre la spontanéité de ces œuvres incroyables. Après tout, un piano mûrit comme un être humain, s'imprégnant des idées de son entourage afin de façonner une personnalité unique, à part entière.◆

Propos recueillis par Melissa Khong

YEOL EUM SON
Schumann, Onyx
➜ Voici une exploration profonde de la forêt imaginaire de Schumann. L'immense beauté du son ne laisse aucune place à la dureté. Quelle délicatesse dans ce toucher perlé, à travers lequel le chant des *Kreisleriana* s'élève au-dessus d'un paysage luxuriant ! Mais la retenue ne cède pas entièrement à la spontanéité de ces œuvres. Si le respect que la pianiste apporte au texte est également défendu par Perahia et Anda, ces derniers parviennent à saisir chaque nuance, chaque relief, auxquels une prise de son favorisant les aigus fait ici obstacle. Le propos de Yeol Eum Son s'attache à un monde rayonnant et raisonné dont la beauté plastique tâche d'apprivoiser une imagination sans borne.◆

M. K.

Le piano est un jeu d'enfant

VOUS AVEZ RÊVÉ D'AVOIR UN PIANO DE CONCERT CHEZ VOUS ? GRÂCE À LEGO, C'EST POSSIBLE. MAIS ARMEZ-VOUS DE PATIENCE… ET N'EN ATTENDEZ PAS TROP !

Donny Chen, pianiste et accordeur de 33 ans, a imaginé un magnifique piano à queue à partir des briques du célèbre jeu de construction. On lit que l'instrument est *« conçu pour jouer »*, nous l'avons donc monté pour vous !

Sur la plateforme Lego Ideas, des fans du monde entier présentent leurs propres projets de construction. Un prototype plébiscité par la communauté peut être retenu par les designers de la firme et développé. Un succès auquel ne s'attendait pas Donny Chen. Le béotien malhabile mettra presque quinze heures pour assembler les 3 662 pièces colorées. Pourtant, la facilité du montage, détaillé avec précision, est remarquable. L'intimidante mention « 18+ » souligne surtout qu'avec un coût de 350 euros le produit s'adresse d'abord aux collectionneurs. Les courbes du piano se dessinent rapidement, à la grande satisfaction du facteur et l'on obtient une superbe « bête » de concert de dimension 35 cm x 30 cm x 45 cm, couvercle ouvert. Le réalisme du résultat final est bluffant. Si l'on oublie ses deux octaves, le petit queue se confond avec un vrai. Du tabouret à hauteur modifiable aux étouffoirs actionnés par la pédale, la sophistication des détails impressionne : couleurs des feutres et de la table d'harmonie, mécanisme des marteaux frappant sur les cordes… Vient le moment de jouer. On court acheter 6 piles non-incluses pour le moteur pour ensuite installer l'application Powered Up sur un smartphone placé sur le pupitre réglable. Le piano ne sonnera pas ! La fonction « Écouter » de l'application permet de piocher un morceau parmi dix. Le clavier s'actionne alors automatiquement et le son sort du smartphone. Pour « Jouer », la sélection est divisée par deux. De plus, lorsqu'on pianote, les capteurs détectent uniquement le rythme d'enfoncement des touches et non leur hauteur. Autrement dit, on peut jouer *Clair de Lune* d'une seule note, d'un seul doigt et il est impossible d'interpréter ses propres airs. Enfin les partitions qui défilent à l'écran n'ont aucun lien avec la pièce choisie. La finition survolée de ces gadgets déçoit et contraste avec l'impeccabilité du modèle Lego que les afficionados monteront avec délice ! ◆ **Rémi Bétermier**



Le piano Lego miniature

R. BÉTERMIER

NOTRE SÉLECTION



RACHMANINOV
Victor Talking Machine Company Recordings (1922-1924) Naxos
➜ Le jeu inimitable du Russe est immortalisé dans ce 6e volet de la série Great Pianists du label Naxos. Le 2e *Concerto* du compositeur ainsi qu'un florilège de courtes pièces témoignent de la collaboration fructueuse entre Rachmaninov et la mythique compagnie Victor. On tombe sous le charme du *Scherzo* de Chopin et de *La Jongleuse* de Moszkowski, livrés avec une délicieuse spontanéité. Et la sobriété du jeu subjugue dans le concerto, dépourvu de toute sentimentalité afin de laisser rayonner la beauté innée de l'œuvre. **Melissa Khong**



PHILIPPE BIANCONI
Debussy 12 Études. Le Martyre de saint Sébastien La Dolce Volta
➜ Enregistrée en 2012, l'intégrale des *Préludes* de Debussy de Philippe Bianconi avait d'emblée trouvé sa place au sommet de la discographie par son exceptionnelle densité poétique et son dédain de toutes les facilités « impressionnistes ». L'artiste réitère la réussite avec des *Études* fabuleuses d'intelligence et de liberté, sans une once de sécheresse ou d'intellectualisme. Ceux qui font rimer avec aridité ce pan ultime de la production de Debussy seront surpris, et immédiatement happés, par l'évidence poétique et la jubilation sonore de l'interprétation. Une version majeure et d'autant plus recommandable que la *Suite* du *Mystère de saint Sébastien*, d'une sensualité toute d'annunzienne, complète le programme. **Alain Cochard**



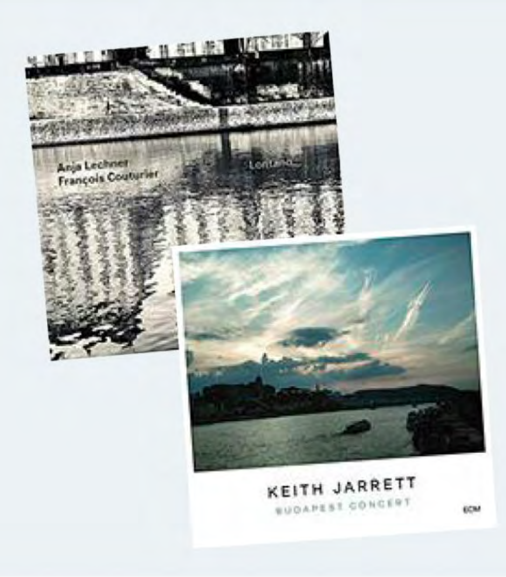
ALEXANDRE KANTOROW
Brahms, Bartók & Liszt BIS
➜ Le jeune prodige commande depuis son piano divin une fête somptueuse autour de la rhapsodie. Nous voilà devant un véritable poète du piano, lequel sait tirer de son instrument une panoplie de couleurs, tissant une narration profonde et atmosphérique. La fougue, vertigineuse et époustouflante, jaillit des rhapsodies de Bartók et de Liszt où l'interprète se repaît

Nos collaborateurs publient

CHANSONS D'AMOUR
Alexandre Tharaud, Sabine Deveilhe Erato

Sabine Devieilhe aborde la mélodie, au plus haut niveau. On trouvera ici quatre compositeurs de premier plan avec vingt-neuf titres le plus souvent connus. Capable de varier imperceptiblement l'émission de sa voix, la jeune soprano peut passer d'un très léger vibrato à un son sans vibration pour souligner l'intention d'un texte, par exemple dans *Voyage à Paris* de Poulenc où elle lance un infime clin d'œil au style parigot pour nous signifier qu'elle a bien compris que c'est du titi au second degré. Bref, le naturel du style est très travaillé. La longueur de la voix lui permet de se sentir bien dans tous les registres. Certes, elle est naturellement placée haut, et on l'attend dans le haut médium et l'aigu, mais voyez comme elle est à l'aise dans une mélodie comme *Les Berceaux* de Fauré, qui monte haut et descend bas. Elle se trouve évidemment particulièrement éclatante chez Debussy, mais la légère volute de *Notre amour* de Fauré, ou la sentimentalité un peu appuyée mais pudique des *Chemins de l'amour* de Poulenc, ou l'allégresse solaire des *Mélodies populaires grecques* de Ravel lui siéent aussi bien. Le duo avec Alexandre Tharaud fonctionne à merveille, dans une parfaite respiration commune. Depuis longtemps spécialiste de la musique française, héritier de Marcelle Meyer, il possède les mêmes qualités paradoxales que sa partenaire, un son riche et dru et une large palette de coloris. ◆ **Jacques Bonnaure**

Jazz



BUDAPEST CONCERT
Keith Jarrett
ECM / Universal. MAESTRO
➜ À l'occasion des 75 ans de Keith Jarrett paraît ce concert en solo capté en 2016 au Béla Bartók National Concert Hall de Budapest. En deux CD l'intégralité nous est offerte. La grand-mère de Keith Jarrett, née Kuzma, était d'origine hongroise. C'est dire que pour Jarrett parvenu au tard de sa vie, cette prestation devait sans doute avoir une signification particulière. Alors que lors de ses premiers concerts en solo il construisait son discours musical en forme de vaste arche musicale déroulant sa dramaturgie sur l'ensemble de la soirée, ce concert s'organise structurellement grâce à de petites suites musicales composées de mouvements indépendants, apportant ainsi davantage de variété et démontrant la versatilité et l'originalité de son approche du clavier. La tradition reprend finalement ses droits avec la douzième pièce, *Blues,*

de la virtuosité brillante que l'on admire depuis ses premiers enregistrements. Or, c'est sa maîtrise érudite de la sonate de Brahms, livrée avec une autorité magistrale, qui lui accorde une place parmi les géants de ce répertoire. **M.K.**



STEVEN OSBORNE
Prokofiev Sonates pour piano nos 6, 7 et 8 Hyperion

➜ À travers la violence qui secoue ces trois sonates de Prokofiev perce une lumière rare, découverte par le jeu lisse et expressif de Steven Osborne. D'abord, elle déconcerte. La clarté de la *Sonate n° 6* surprend, le toucher équilibré du pianiste mettant en ordre le chaos du premier mouvement. Les coups explosifs de l'ouverture sont précis, tandis que les voix intérieures, sinueuses et mises en relief, tempèrent la brutalité de ces harmonies menaçantes. Il y a une régularité qui gomme les accents de la partition, une générosité qui façonne chaque mélodie avec expressivité. Chez Osborne, lyrisme et force peuvent coexister sans se contrarier. De ce mariage naît un récit clairvoyant de la *Sonate n° 8,* les textures cristallines du premier mouvement assurant une légèreté irrésistible à la tarentelle du finale. Si la lisibilité gouverne cette interprétation, elle dévoile aussi des émotions brutes, entre vertige et euphorie, dans la *Sonate n° 7.* Une mélancolie tenace imprègne le mouvement lent, épique et implacable, dans lequel tout un monde s'effondre. Une exploration fascinante et singulière. **M.K.**



LARS VOGT
Royal Northern Sinfonia
Brahms Concerto n° 2 & Variations sur un thème de Handel Ondine

➜ Tâche herculéenne que de diriger les concertos de Brahms depuis le clavier ! Après sa gravure aboutie du premier concerto, Lars Vogt s'attaque à celui en *si bémol majeur,* d'une même envergure symphonique mais tourné vers la pastorale, le folklore et le monde intérieur. On redécouvre cette œuvre sous les sonorités chambristes et épurées du Sinfonia, lesquelles sont remises en cause par le piano péremptoire de Lars Vogt. Le déséquilibre menace, mais cède à la tendresse inouïe du 3e mouvement et à l'insouciance du finale. **M.K.**





Perles lyriques

BIZET SANS PAROLES
Nathanaël Gouin Mirare 2020



Après un premier album saisissant, sur le thème de l'enfer lisztien, Nathanaël Gouin nous révèle, une nouvelle fois, son sens de la narration et des couleurs au sein d'un programme baigné de poésie et de lyrisme. Son piano chante, murmure, scintille et nous étourdit dans ces pages écrites par un maître de la mélodie qui avait choisi de s'exprimer dans le genre de l'opéra mais témoigné de dons pianistiques exceptionnels. George Bizet, dont Franz Liszt admirait les talents de virtuose, avait renoncé à la carrière de concertiste, à *« ce métier d'exécutant»* qu'il jugeait odieux, lui préférant celui de créateur. L'auteur de *Carmen* et des *Pêcheurs de perles* n'en avait pas, pour autant, oublié son instrument dont il avait su faire un chanteur dans un tendre cycle inspiré de poèmes de Joseph Méry évoquant les légendes du Rhin, au style épuré et aux accents schumanniens. Son écriture pour le clavier savait aussi être audacieuse, comme dans ses singulières *Variations chromatiques* que Glenn Gould considérait comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre du répertoire pianistique romantique. Autant de pages curieusement délaissées depuis des années par les interprètes ! Rendre hommage à Bizet, c'est aussi célébrer la transcription, art dans lequel le pianiste compositeur excellait. L'occasion pour Nathanaël Gouin de mettre en avant son enivrante virtuosité dans un étourdissant *Deuxième Concerto* de Saint-Saëns – dont il relève brillamment le défi d'être à la fois soliste et orchestre – et ses propres talents de transcripteur dans une voluptueuse *Romance de Nadir.* ◆

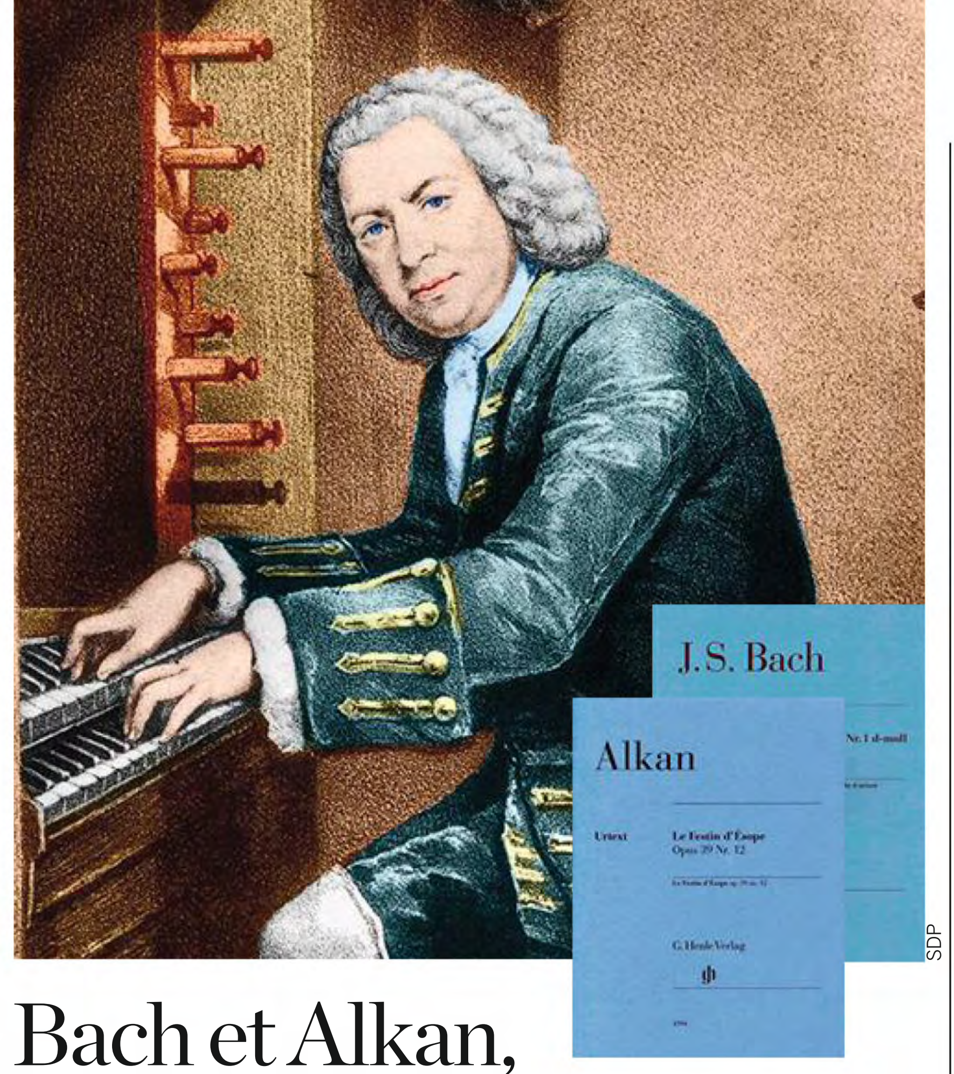
☞ Retrouvez Laure Mézan dans « Le Journal du classique » du lundi au vendredi à 20 heures sur Radio Classique.

et deux standards en rappel, deux bijoux confirmant, s'il en était encore besoin, l'immense stature de ce pianiste d'exception.

Jean-Pierre Jackson

LONTANO
François Couturier, Anja Lechner
ECM / Universal. MAESTRO

➜ Après un premier album en duo en 2014, *Moderato cantabile,* consacré à des pièces de Komitas, Gurdjieff et Mompou, la violoncelliste Anja Lechner et le pianiste François Couturier nous reviennent avec *Lontano,* où se succèdent une chanson folklorique argentine, des réminiscences maîtrisées d'Henri Dutilleux, Giya Kancheli ou Anouar Brahem. De l'évidente empathie qui insuffle leur musique résulte un univers musical assurément personnel où les influences se fondent en une expression unique qui, heureusement loin d'être formée d'une addition de citations, se manifeste à travers une poésie musicale où le silence règne en maître discret, ne laissant échapper que les moments de communion, de dialogue et de luminosité. Pour peu que l'on ne sache pas l'origine des seize pièces proposées, on est frappé de la beauté et de l'unité profondes de cet univers chambriste singulier, dont le partage exige assurément d'oublier le temps d'un disque le fracas du monde. ◆ **J.-P. J.**



SDP

Bach et Alkan, le cantor et l'excentrique

Comme les autres concertos pour clavecin de Bach, il semblerait que le plus célèbre, celui en *ré mineur*, doive son origine à une autre œuvre, un concerto pour violon (aujourd'hui perdu) composé lorsque le jeune cantor travaillait à la cour de Weimar. Empli de mouvement et d'urgence, cette œuvre captive par son rythme marqué et sa vive intensité, raisons pour lesquelles la matière avait servi comme ouverture de deux cantates de Bach avant qu'elle ne trouve sa version finale. Grâce à la nouvelle édition Urtext publiée par Henle, les interprètes peuvent choisir entre une réduction pour deux pianos et une partition de poche, cette dernière permettant une étude approfondie de l'œuvre et de ses idées abondantes qui apparaissent en filigrane.
D'une même rigueur, la maison présente pour la première fois une édition Urtext du *Festin d'Ésope*, dernière pièce d'un cycle monumental de douze études par le singulier Alkan, virtuose prodigieux et reclus excentrique. Ses œuvres, principalement écrites pour le piano, ont acquis une certaine notoriété en raison de leur difficulté redoutable. Vingt-cinq variations d'une férocité implacable surgissent d'un thème à la fois austère et ironique, évoquant une jungle sauvage dont les habitants sont tout aussi fascinants que leur créateur. ◆

Melissa Khong

✔ *Concerto en ré mineur pour clavecin, BWV 1052,* J.-S. Bach, G. Henle Verlag
✔ *Le Festin d'Ésope, op. 39 n° 12,* Ch.-V. Alkan, G. Henle Verlag

Le chant des gondoles à Venise

Au crépuscule de sa vie, Chopin confie au piano un souvenir intime inspiré de la barcarolle, le chant des gondoliers vénitiens. Quintessence du lyrisme romantique, son rythme ondulant évoque la nostalgie et la douce insouciance. Neuf sources ont été consultées afin de réaliser cette édition très complète, notamment des exemplaires de la *Barcarolle* appartenant aux élèves de Chopin, portant des indications vraisemblablement de la propre main de l'auteur. Dans les choix de pédale, de nuance et de phrasé, ils apportent une rare perspective à cette œuvre et nous plongent, à travers sa richesse de détails, dans l'univers du poète. ◆

M. K.

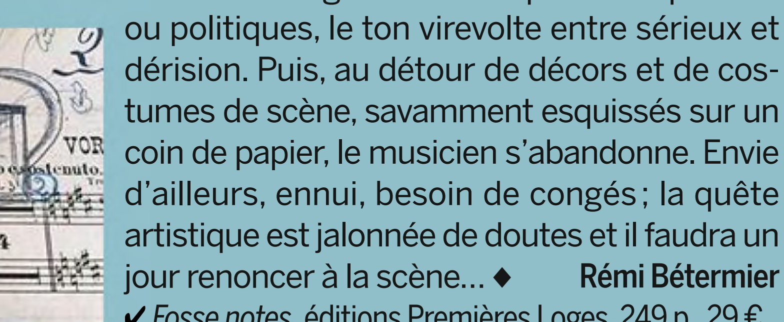
✔ *Barcarolle op. 60,* F. Chopin, Bärenreiter



GRAFFITIS D'ORCHESTRE

JEAN-NOËL CROCQ, EX-CLARINETTISTE DE L'OPÉRA DE PARIS, NOUS EN DÉVOILE LES PARTITIONS. UNE CAPTIVANTE ENQUÊTE PHOTOGRAPHIQUE.

A l'œuvre dans la fosse, les «lions» de l'orchestre suscitent le mystère. À l'insu de leurs chefs, les musiciens crayonnent depuis 1790 leur riche carnet de bord. Partitions dessinées, annotées et commentées en toute discrétion par des instrumentistes malicieux… Jean-Noël Crocq s'est plongé dans les archives. Il a réuni ce matériau inédit dans un ouvrage enrichi de ses commentaires que préface le critique du *Figaro* Christian Merlin. Sur le papier à musique, l'imaginaire est roi. Un musicien déguise une croche en Don Quichotte puis, interprétant Wagner, rêve de montagne et se représente en skieur dévalant une piste. On sourit de traits d'esprit, de rébus humoristiques, de caricatures bien senties. Même le sexe s'invite dans les croquis des cordes et des bois : preuve est donnée que les cuivres ne sont pas seuls virtuoses de la grivoiserie ! Les portraitistes immortalisent les figures emblématiques de l'orchestre. Leur galerie de pupitres atteste, dès les années cinquante, des premières titularisations féminines. On découvre le profil de la flûtiste Catherine Cantin, première femme à intégrer la petite harmonie en 1975. Bien après Mickey Mouse, qui, dès 1929, rejoint les rangs de l'ensemble à l'initiative des violoncellistes. Les traits crayonnés des grands chefs nous plongent sous la scène, et l'auteur nous initie au rapport énigmatique qui les lie aux musiciens. Quelques anecdotes savoureuses rendent hommage au professionnalisme et à la pugnacité de la phalange. Il faut savoir parfois accepter de jouer «laid» ! L'actualité se fait source d'inspiration et les mines s'agitent. Chroniques aérospatiales ou politiques, le ton virevolte entre sérieux et dérision. Puis, au détour de décors et de costumes de scène, savamment esquissés sur un coin de papier, le musicien s'abandonne. Envie d'ailleurs, ennui, besoin de congés ; la quête artistique est jalonnée de doutes et il faudra un jour renoncer à la scène… ◆



Rémi Bétermier

✔ *Fosse notes,* éditions Premières Loges, 249 p., 29 €

Andreas Staier/Lang Lang

Un duo de choc à l’assaut des « Goldberg »

POUR NOURRIR SON INTERPRÉTATION, LANG LANG A BÉNÉFICIÉ DES CONSEILS D’UN MAÎTRE DU PIANO FORTE : ANDREAS STAIER. CELUI-CI NOUS RACONTE SA RENCONTRE AVEC LA STAR DU CLAVIER.

Lang Lang a recueilli vos conseils avant de graver les *Variations Goldberg* de Bach. Comment vous êtes-vous rencontrés ?
Il m’a contacté il y a quelques années, avant que ne se déclarent ses problèmes de main gauche. Il connaissait mon enregistrement au clavecin et avait beaucoup de questions quant au choix de l’instrument. En effet, que signifie de transcrire au piano moderne une œuvre écrite pour clavecin à deux claviers et dont la structure se base sur cette symétrie ? Nous nous sommes bien entendus, et quand il a recommencé à jouer, il est venu me voir cinq ou six fois à Cologne.

Comment avez-vous travaillé ?
Pour un tel cycle, il me paraît nécessaire d’adopter une vision globale. Nous avons parlé de la construction, mis en relation les trente variations par leurs différents tempi, techniques de composition et de contrepoint. Nous avons discuté des thèmes, des caractères, des associations aux danses… C’est un peu comme s’approcher d’un tableau. Les détails surgissent du tout et on les replace ensuite dans l’ensemble. Autrement on se lasserait d’un enchaînement de pièces dans le même ton. Lang Lang avait beaucoup de questions : que faire des reprises ? Faut-il ornementer et si oui, comment ?

Des interrogations primordiales en musique ancienne…
Il n’est pas spécialiste, alors je lui ai montré du répertoire. En consultant les *Sonates* de Corelli, on retrouve les ornementations dans le style italien présentes dans le grand adagio de la 15e *Variation.* Il est aussi fascinant de contextualiser les *Goldberg* dans la production des dix dernières années de Bach. Les *Quatorze canons* leur sont reliés thématiquement et les *Variations canoniques* sur « *Vom Himmel hoch* » en sont une conséquence. Il termine alors le deuxième volume du *Clavier bien tempéré* et entame *L’Art de la fugue*…

Quand est-on prêt pour enregistrer les *Goldberg* ?
Après y avoir mûrement réfléchi, j’espère. Si l’on exclut le *Catalogue des oiseaux* d’Olivier Messiaen, c’est peut-être la plus longue partition aux mains des claviéristes, une merveille, même en comparaison des autres œuvres de Bach. On l’aborde avec timidité.

Quel impact avez-vous eu sur Lang Lang ?
Ce n’est pas à moi de répondre. Je peux, par des questions, éveiller une conscience sur des aspects qui me sont importants, mais n’ai ni le droit ni l’intention d’imposer ma propre conception à quelqu’un d’autre. Lang Lang vient d’un monde musical très différent. Certains éléments ne peuvent être assimilés en quelques rencontres. Toutefois, j’ai été très touché de sa curiosité. ◆

Propos recueillis par Rémi Bétermier



LANG LANG
Bach Variations Goldberg
DG

➜ Lang Lang livre un album singulier dont les partis pris créeront sans doute la polémique autour de ce monument sacré. Il faut rappeler que les *Variations Goldberg* n’ont aucune indication explicite, laissant place à une grande liberté d’interprétation. Des fioritures, tantôt délicates, tantôt robustes, revêtent le contrepoint auquel l’artiste apporte un lyrisme séduisant et une expression romantique et extravertie. La densité du son, quasi orchestral, se démarque d’emblée de la version historique de Glenn Gould sans brouiller l’orfèvrerie des voix. Le débat reste dans l’interprétation très personnelle que défend le pianiste dont la personnalité risque d’éclipser la spiritualité exquise et l’admirable pudeur de cet immense chef-d’œuvre. ◆

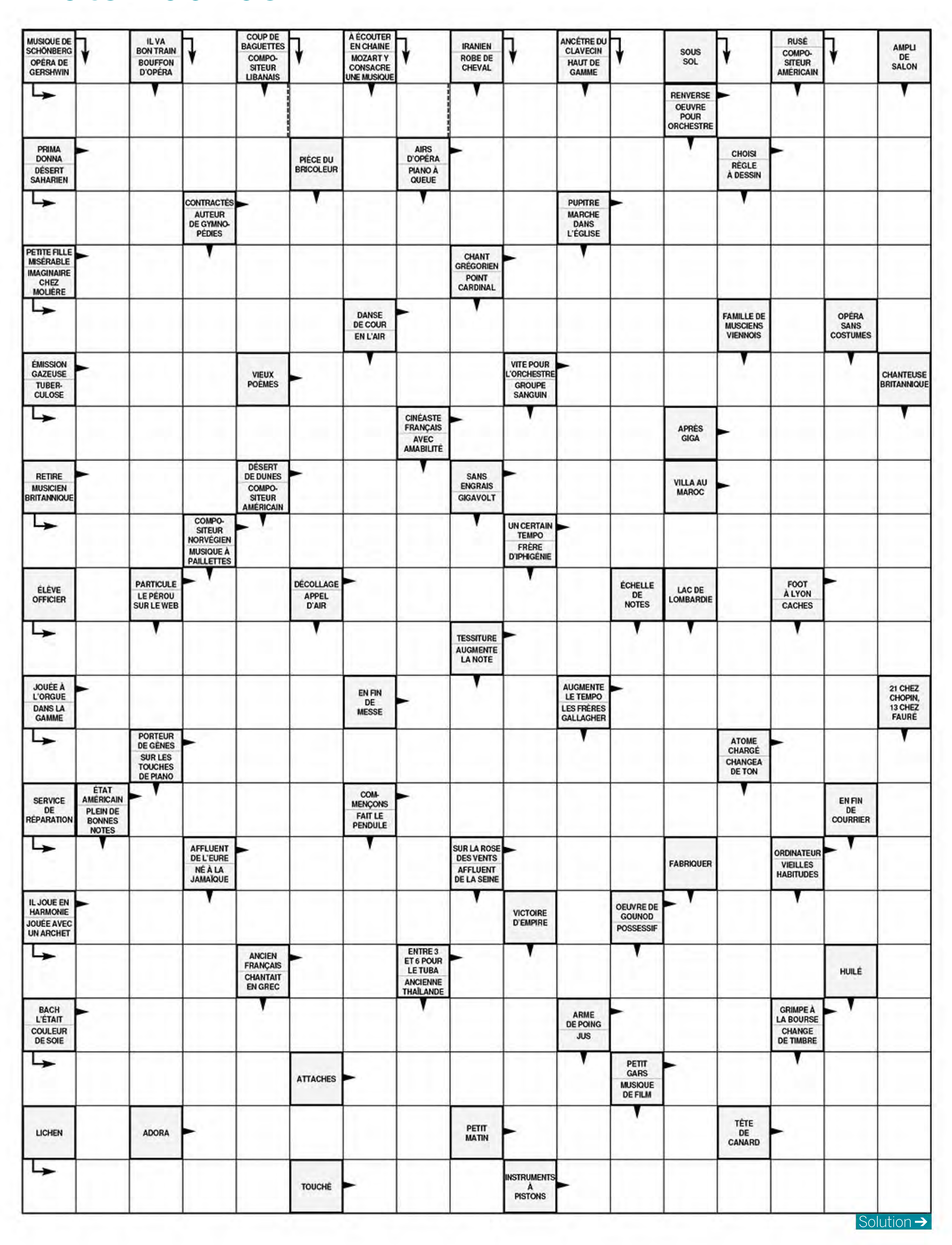
Melissa Khong





R. ASCROFT/SONY CLASSICAL

Mots fléchés



Solution →



E. TURNER

Hommage à LEON FLEISHER

LA DISPARITION DE LEON FLEISHER LE 2 AOÛT DERNIER À BALTIMORE, À L'ÂGE DE 92 ANS, ENDEUILLE PROFONDÉMENT LE MONDE MUSICAL QUI RECONNUT EN LUI L'UN DES PIANISTES ET DES PÉDAGOGUES MAJEURS DE NOTRE TEMPS.

1928-2020

C'est à l'âge de neuf ans qu'il avait donné à San Francisco son « concert d'adieu ». Condition formelle qu'Artur Schnabel avait exigée avant d'accepter comme élève ce jeune prodige qui se produisait sur scène déjà depuis deux ans. L'enseignement du maître autrichien, auprès duquel il étudiera dix ans, aura sur lui une influence déterminante. Après un premier récital au Carnegie Hall de New York à 16 ans, il intègre un cercle de jeunes et talentueux pianistes américains, au rang desquels William Kapell, Julius Katchen, Gary Graffman ou encore Eugène Istomin. Mais c'est lui qui remporte le Concours Reine Elisabeth en 1952 avant de débuter une brillante carrière, d'abord en Europe où il s'est établi, puis aux États-Unis où il rentre en 1960. L'exigeant Georges Szell lui obtiendra un contrat avec la Columbia pour enregistrer sous sa baguette les concertos majeurs du répertoire avec l'Orchestre de Cleveland. Son jeu éblouissant, alliant puissance et clarté, démontre une facilité inouïe, comme en témoignent ses intégrales des concertos de Beethoven et de Brahms, qui comptent toujours au rang des références. Mais le destin, sous la forme d'une dystonie focale, va le frapper au point de le priver de l'usage de sa main droite dès le milieu des années soixante. Durant trente ans, toutes les thérapeutiques échoueront. Il fera preuve d'un courage inouï et rebâtira sa carrière sur le seul répertoire pour la main gauche qu'il explorera comme personne, tout en commandant de nouvelles œuvres à des compositeurs américains. Je garde pour ma part un formidable souvenir de ses interprétations des *Diversions* de Britten et du *Concerto pour la main gauche* de Ravel sous la direction de Daniel Barenboim, Salle Pleyel à Paris en 1987. Fleisher étendra peu à peu ses activités, d'abord à la direction d'orchestre puis surtout à l'enseignement. Il aura ainsi des centaines d'élèves à Baltimore mais aussi à Philadelphie, Shanghai, Taipei, Toronto ou Paris. André Watts, Louis Lortie, Yefim Bronfman, Hélène Grimaud ou Jonathan Biss compteront au nombre de ses disciples. Au début des années 1990, il connaît une véritable renaissance en retrouvant progressivement l'usage de sa main droite. Il renoue alors avec son immense répertoire, s'offrant un come-back à la scène comme en studio, tout en reconnaissant une guérison incomplète, mais heureux d'avoir connu une carrière plus riche que celle d'un simple concertiste. Élevé de son vivant au rang de légende, il avait été surnommé l'« Obi-Wan Kenobi du piano » en référence au vieux sage de *Star Wars*. L'intégralité de ses enregistrements réalisés pour Columbia a été rééditée en 2013 chez Sony Classical. Les dieux ne meurent jamais.◆

Jean-Michel Molkhou

Solution

■	D	■	T	■	R	■	C	■	P	■	P	■	F	■	M	■
P	O	R	G	Y	A	N	D	B	E	S	S	■	A	B	A	T
■	D	I	V	A	■	U	■	A	R	I	A	S	■	E	L	U
R	E	G	■	R	A	I	D	I	S	■	L	U	T	R	I	N
■	C	O	S	E	T	T	E	■	A	N	T	I	E	N	N	E
M	A	L	A	D	E	■	M	E	N	U	E	T	■	S	■	R
■	P	E	T	■	L	A	I	S	■	P	R	E	S	T	O	■
P	H	T	I	S	I	E	■	T	A	T	I	■	T	E	R	A
■	O	T	E	■	E	R	G	■	B	I	O	■	R	I	A	D
E	N	O	■	G	R	I	E	G	■	A	N	D	A	N	T	E
■	I	■	D	E	■	E	N	V	O	L	■	■	U	■	O	L
A	S	P	I	R	A	N	T	■	R	E	G	I	S	T	R	E
■	M	E	S	S	E	■	I	T	E	■	A	S	S	A	I	■
R	E	■	C	H	R	O	M	O	S	O	M	E	■	I	O	N
■	■	I	O	W	A	■	E	N	T	A	M	O	N	S	■	O
S	A	V	■	I	T	O	N	■	E	S	E	■	U	■	P	C
■	C	O	R	N	I	S	T	E	■	I	■	F	A	U	S	T
S	C	I	E	■	O	C	■	P	I	S	T	O	N	S	■	U
■	O	R	G	A	N	I	S	T	E	■	A	R	C	■	O	R
G	R	E	G	E	■	L	I	E	N	S	■	G	A	M	I	N
■	D	■	A	D	U	L	A	■	A	U	B	E	■	U	N	E
U	S	N	E	E	■	E	M	U	■	C	O	R	N	E	T	S

WWW.FORTISSIMOTS.COM

LE BAL DU DÉBUTANT

d'Erik Orsenna



MON PETIT RÉPERTOIRE

Horreur ! L'autre dimanche, ayant décidé de prendre quelques vacances et de quitter pour un temps cette *Sonate au clair de lune* contre (avec) laquelle je m'escrime depuis des mois, je résolus de revenir en arrière et de retrouver mes « premiers morceaux », ces partitions avec lesquelles j'avais commencé cette nouvelle vie de... pianiste. Plein de confiance, appuyé sur ce compliment de mon professeur qui, pour me faire plaisir (et entretenir ma flamme), m'avait assuré que « *décidément, cette fois, j'avais franchi une étape* », j'ouvris « J'apprends le piano », tome 1, page 84. Robert Schumann m'y attendait, avec sa *Scène d'enfants op. 15, n° 1.* Je croyais m'y balader. Il me fallut une bonne heure avant de (re)trouver un semblant de fluidité. Je ne sais qui je devais incriminer, ma vue, ma mémoire, mes doigts ou l'association des quatre, mais le résultat tenait plus de la besogne et du labourage que de la légèreté requise. Je ne vous dis pas la catastrophe lorsque je passai à plus difficile, Chopin et son *Prélude en mi mineur,* ma première fierté, mon premier amour car c'est Gainsbourg qui me l'avait fait connaître en le faisant chanter par Jane Birkin, *Jane B.* Cette fois, une bonne semaine fut nécessaire avant que ne monte de mon pauvre piano quelque chose qui ressemble à de la musique. Ah, ces mesures 16, 17, 18 ! À force de travail, je les croyais acquises pour l'éternité, et voici qu'elles se cachaient, se dérobaient dans je ne sais quelle cachette de mon crâne ou d'ailleurs et ne daignaient repointer le nez qu'après des heures et des heures d'efforts. Même désillusion avec les *Inventions* de Bach : figurez-vous que dans ces mécaniques infernales, je me trompais soudain, comme un train engagé sur une mauvaise voie par une erreur d'aiguillage. Seul le *ré mineur* de la *Sarabande* de Haendel m'était resté, l'enchaînement des accords de la main droite, cette marche lente qui accompagne, et comme recadre, la vie ô combien agitée de Barry Lyndon. Peut-être me disais-je que, moi aussi, aurais-je eu besoin d'une *Sarabande* pour empêcher mon existence de sortir si souvent de son lit. Tout cela pour vous dire que, si je peux me permettre un conseil, chères compagnes, chers compagnons de cette galère (merveilleuse) qu'est l'apprentissage tardif du piano, ne laissez pas trop longtemps sans soins ces petits instants de musiques que vous avez si durement peiné à apprivoiser ! Ils sont susceptibles, ces instants, ils sont d'exacte même nature que vos amis, vos amours, ou vos animaux favoris. Ils se vengent de vos oublis. Ils vous feront payer cher vos dédains. Il vous faudra souffrir pour retrouver cet abandon qui vous avait donné tant de bonheurs. Alors croyez-moi, revenez sans cesse en arrière. Ne délaissez RIEN de votre jardin. Les nouveaux parterres, plus sophistiqués, ne sont pas les plus beaux. Pourquoi se priver ? Nous méritons TOUT. Et aussi notre passé. Le bonheur n'est pas que dans le futur (heureusement). ◆

PEDIGREE

Écrivain et économiste, académicien et conseiller d'État, cet éternel curieux s'est mis au piano il y a quatre ans. Il nous livre avec humour la chronique de ses joies et désarrois d'apprenti musicien.

✔ **16 déc.** Théâtre des Champs-Élysées, *Il était une fois la Neuvième,* avec H. Demarquette et M. Dalberto.


YAMAHA
Le piano le plus
innovant du monde est arrivé

32 PAGES DE PARTITIONS COMMENTÉES & DOIGTÉES

le cahier
DE PARTITIONS
n° 125

RUSSIE
ÉTERNELLE

Pianiste

Samouïl Maïkapar Valse

Faites danser cette jolie valse en effectuant les bons gestes.

Alexandre Sorel





Alexandre Dargomyjski Kazachok (1864)

☞CD pl. 2

Veillez bien au rythme : pour donner son caractère joyeux à ce petit morceau, pensez-le à deux temps.

Alexandre Sorel

Allegretto

Soulignez cet accent qui surprend

(Lentement, exercez l'indépendance des deux voix de la main gauche. Chantez la ligne de basses)

Fine

Da Capo



Mikhaïl Glinka Mazurka en do mineur (1843)

☞ CD pl. 3

Dans le thème principal, appuyez bien la syncope (*mi,* 3e temps). Pour cela, détachez bien le *mi* qui précède, en laissant remonter votre main.

Alexandre Sorel

Tchaïkovski Album pour enfants op. 39
Douce rêverie (1878)

★★☆☆☆

☞CD pl. 4

Étudiez bien l'indépendance des deux voix dans la main gauche.

Alexandre Sorel

La basse doit être parfaitement liée (mettez les bons doigtés) tandis que les petits accords seront détachés (suivis d'un silence). Ce sont des « contretemps ». Ne les aplatissez pas. Prenez-les « en remontant »




24
4
5
Bis = voyez les doigtés mesure 17
mf
2
29
f
... (comparez avec mesure 23)
dim.
2
3
1
p
34
poco più f
39
p
p
cresc.
44
f
p

Sergueï Liapounov
Berceuse d'une poupée (1919)

★★★☆☆

☞CD pl. 5

Cette berceuse est un petit bijou méconnu, empreint d'une mélancolie poignante.

Bertrand Chamayou

Vidéo YOUTUBE




Laisser poindre un peu…
mf
pp
… d'ardeur dans le canon
p
smorz.
pp

★★★☆☆

César Cui Simple confession (1882)

☞ CD pl. 6

Pensez les bons gestes qui correspondent aux appuis de chaque phrase.

Alexandre Sorel



★★★☆☆ **Nikolaï Rimski-Korsakov** 3 pièces op. 15 - Romance (1875) ☞CD pl. 7

Tout le chic de votre jeu viendra de la bonne exécution des parties secondaires tenues et syncopées.

Alexandre Sorel




ritardando
Comparer avec le début !
pp

Modeste Moussorgski Tableaux d'une exposition
Promenade (1874)

★★★★☆

☞CD pl. 8

Veillez à l'ensemble parfait de toutes les notes dans les accords. Pour cela, privilégiez une attaque verticale, de haut en bas.

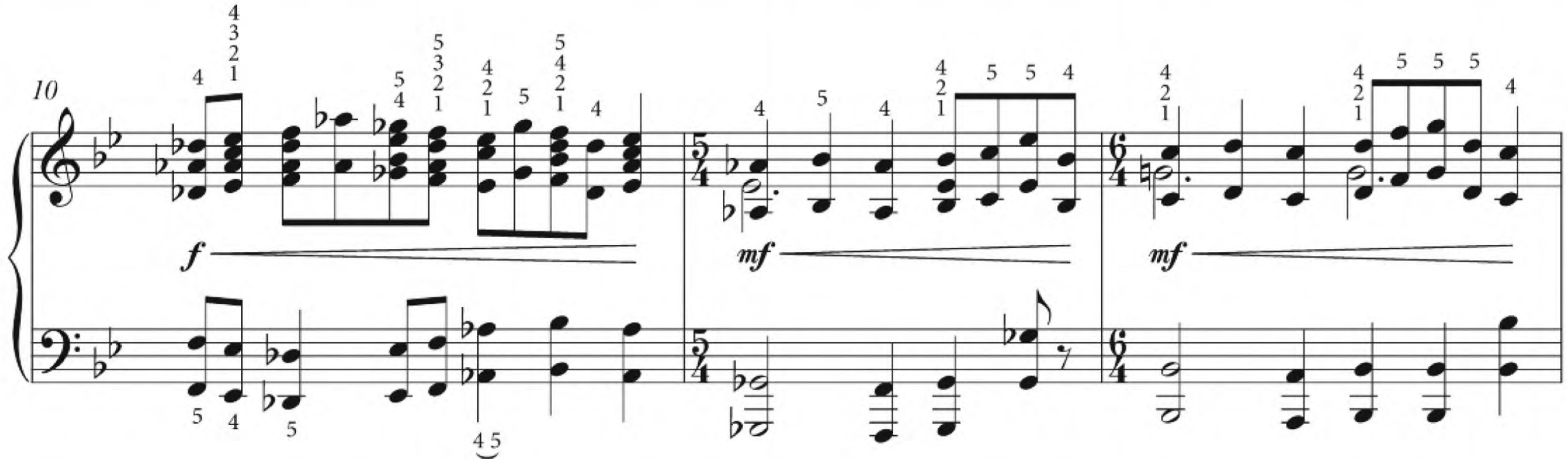
Alexandre Sorel





Si vous voulez assimiler les « empreintes » veillez à toujours bien répéter (entendre) les notes semblables.







Mettez les bons doigtés. Ne saturez pas le son. Entendez chaque note (même celles qui doivent être répétées, rejouées)

Alexandre Borodine Petite suite - Rêverie (1885)

☞ CD pl. 9

Dans ce morceau, aimez les dissonnances, goûtez-les comme des saveurs.

Alexandre Sorel



★★★★☆ **Alexandre Scriabine** Prélude op. 11 nº 2 (1888)

☞ CD pl. 10

Il ne faut pas aller trop vite, mais faire entendre à votre auditeur toutes les ambiguïtés tonales, caractéristiques du compositeur.

Alexandre Sorel



★★★★☆

Mili Balakirev Berceuse (1901)

☞ CD pl. 11

La tonalité de *ré bémol majeur* de cette merveilleuse *Berceuse* rend de toute évidence hommage à la composition éponyme de Chopin.

Bertrand Chamayou

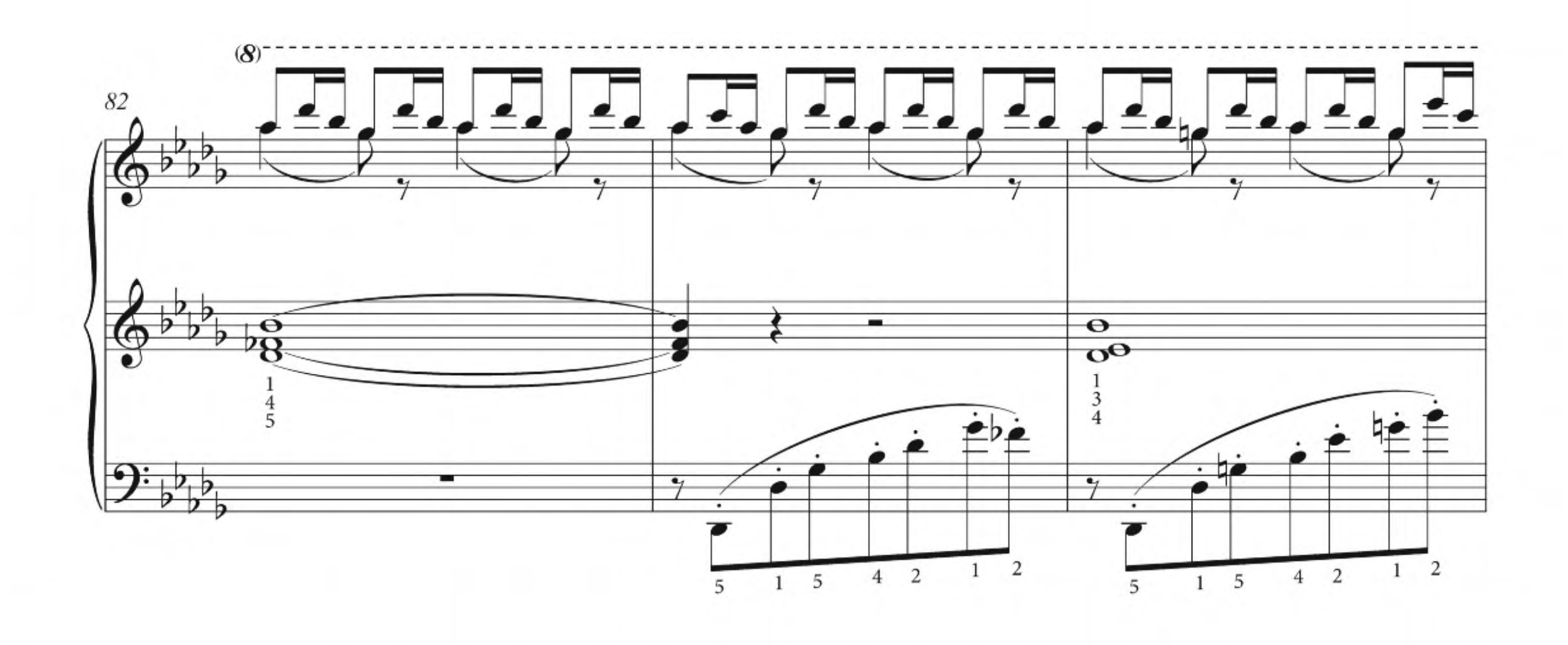


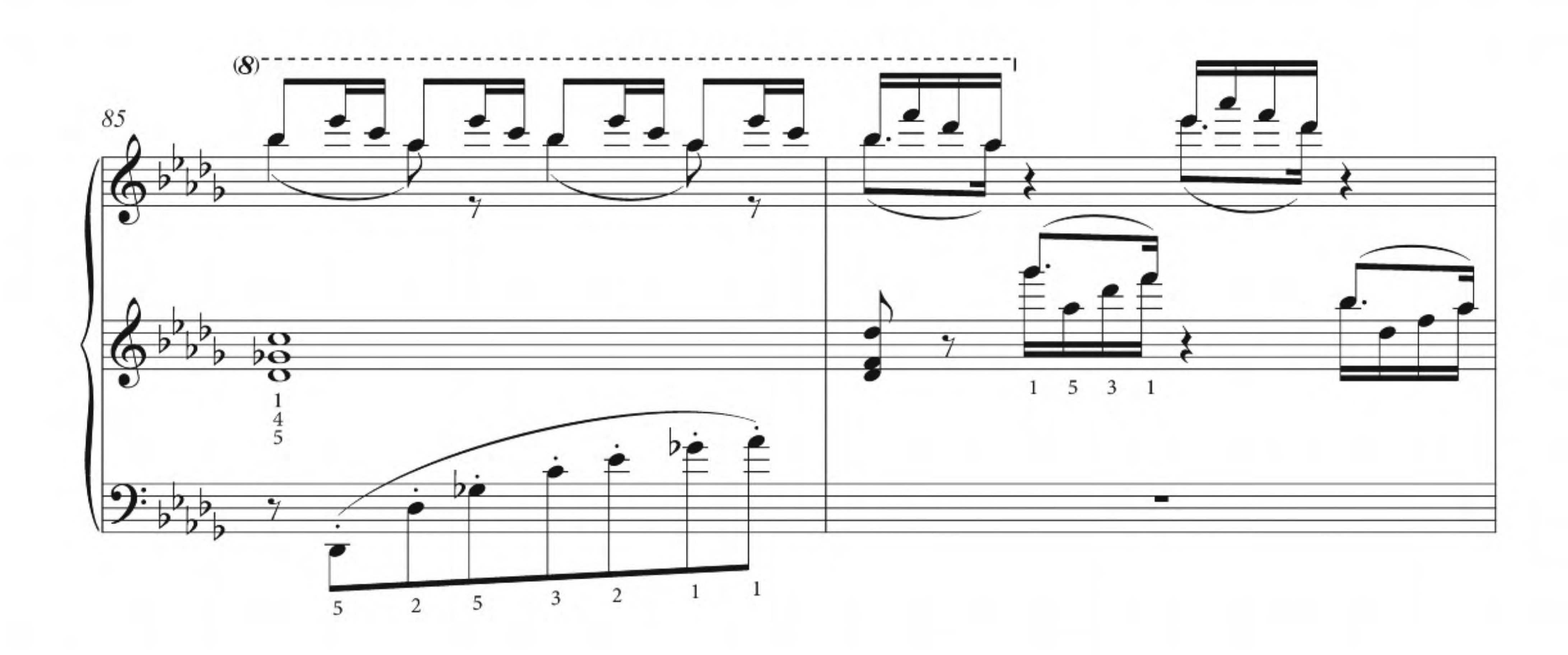

21
25
m. d.
poco rit.
Adagio, misterioso
On peut surpointer les croches
29
pp
mf
ossia:
p
f

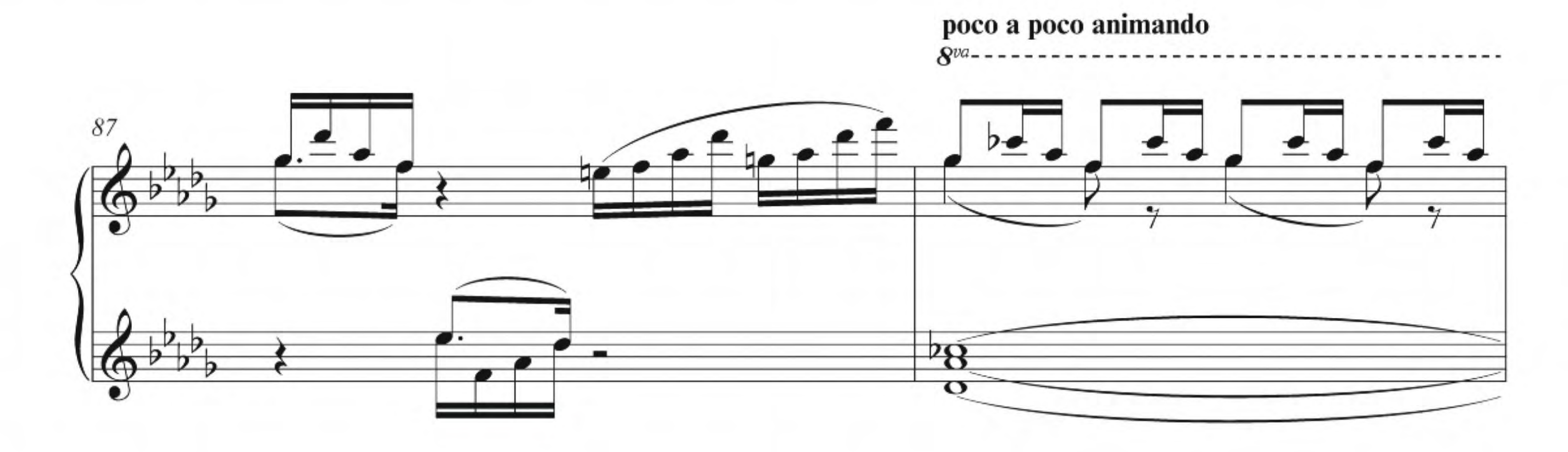

Contenir l'intensité…
37
pp
mf
pp
40
3
mf
p
p
3
poco accelerando
… jusqu'au réveil en sursaut
43
p
f
p
f
ff
En un geste
Cadenza
Vivo
46
5
1
4
3
2
1
5
1
5
1
5
1

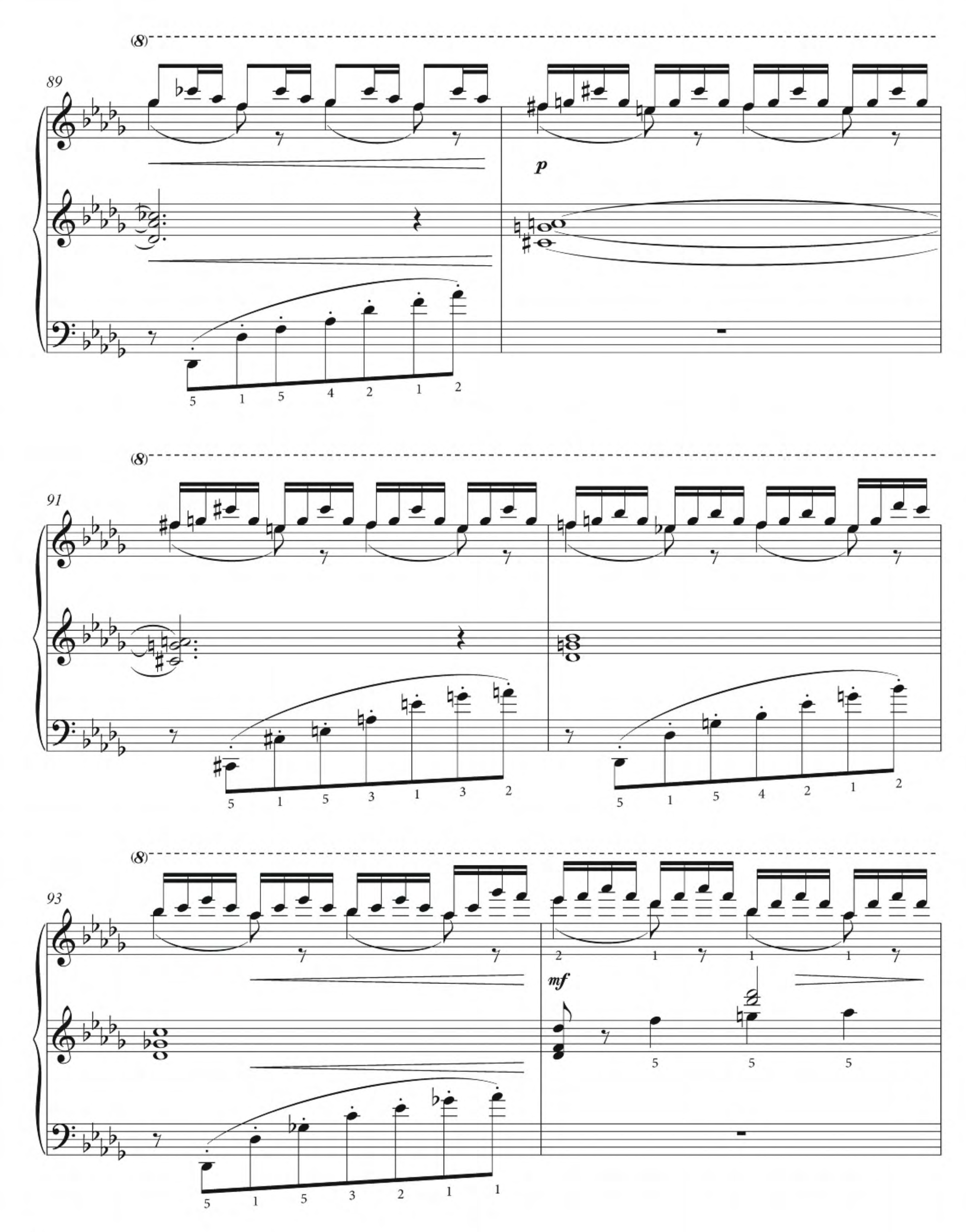

Soutenir jusqu'au decrescendo
poco a poco rit.
ppp
Tempo I
L'enfant se rendort
pp
Féerie des modulations, expression des
larges intervalles


68
72
mf
76
f
79
Cristallin, avec la régularité d'une boîte à musique
8va
dolcissimo
pp


82
(8)


85
(8)


87
poco a poco animando
8va


(8)
89
p
5 1 5 4 2 1 2
(8)
91
5 1 5 3 1 3 2
5 1 5 4 2 1 2
(8)
93
2 1 1 1
mf
5 5 5
5 1 5 3 2 1 1

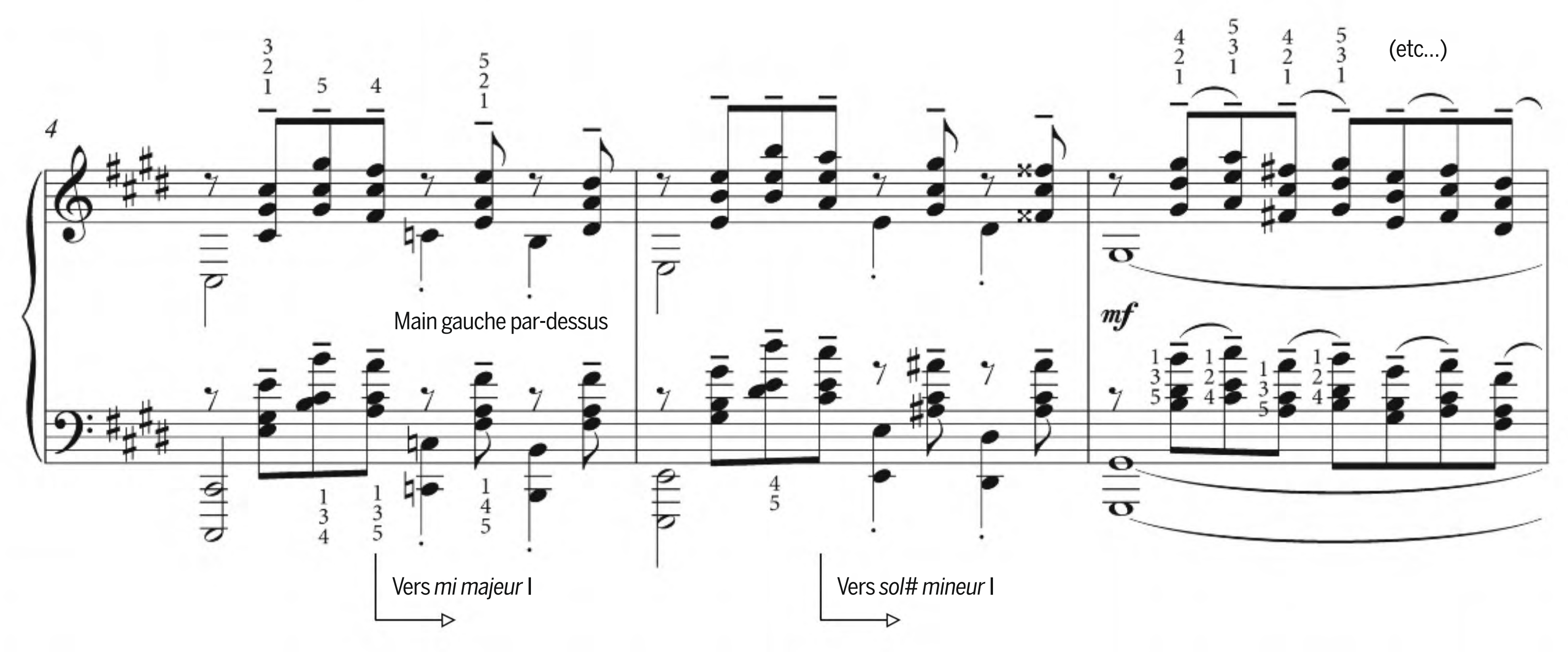

Tenir la croche jusqu'au bout
poco a poco ritenuto al fine
Disparaître calmement
pp
mp
ppp

★★★★★ **Sergueï Rachmaninov** Prélude op. 3 n° 2 (1892) ☞CD pl. 12

La seule manière de jouer propre et exact les accords complexes est de développer ici votre sens tonal. Il faut savoir où vous allez du point de vue de la tonalité et connaître et penser les degrés.

Alexandre Sorel





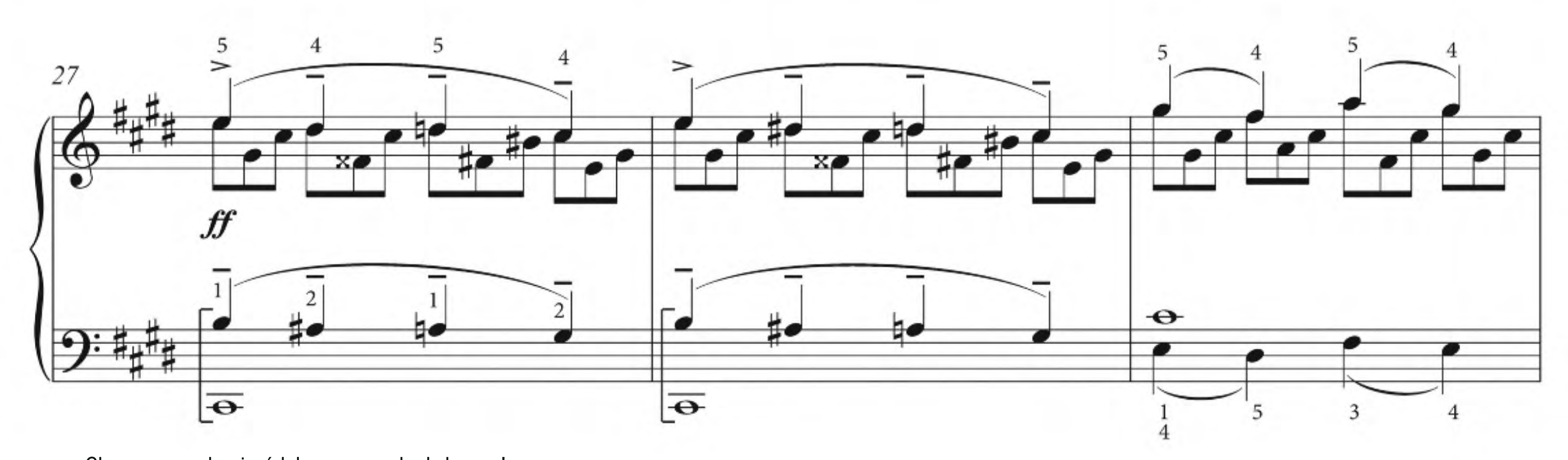



10
13
Agitato
mf
simile
Faites le minuscule geste de prendre chaque noire en redescendant
(laissez remonter la main sur la 2e et la 3e croche des triolets)
16
cresc.
dim.
mf
19
cresc.
ppp

Sempre = sur les liaisons : peser un peu en descendant sur la 1re note et alléger, laisser remonter naturellement sur la seconde (aux deux mains !)



En revanche = stoppez les gestes à la main gauche !



Changer une demi-pédale pour garder la basse !



Faites le petit geste ↘↗↘↗ sur chaque noire même si vous devez redescendre sur une touche noire (haute !)


(1re fois)
cresc.
fff
(2e fois)
(3e fois)
4e fois répèter à la même octave
Répèter seulement la fin du motif
Encore
Et encore
ff
sfff

C'est le même plan harmonique qu'au début (avec une écriture plus étoffée), bien apprendre par cœur le début est le meilleur travail préparatoire pour ce passage touffu et complexe

Tempo primo

45

fff pesante

sffff

Remarquez que les accords, entre la gauche et la droite, sont à un intervalle de sixte (tandis que le plan sonore des graves joue à l'octave)

48

sffff

(à la 7e)

Ped.

(Gardez le sillage sonore de la basse)

51

dim.

dim.

54

dim.

mf

ppp

dim.

mf

ppp

LE JAZZ DE PAUL LAY



Les Yeux noirs

Improvisation d'après un thème de Florian Hermann ☞ CD pl. 13

Intro (la main droite croise la main gauche)

Piano

mp

15mb

15mb

6 **A**

P.

A7 Dm A7 Dm

11

P.

Gm Dm A7 Dm

17 **B**

P.

A7 *mf* Dm A7 Dm

21

P.

Gm Dm A7 Dm

25 **C** Improvisation

P.

A7 Dm A7 Dm



29
P.
Gm
Dm
A7
Dm
33
D
♩=♪prec
l'improvisation continue..
A7
Dm
A7
"Erroll Garner style"
varier le placement des accents
39
Dm
Gm
Dm/F
44
A7
Dm
49
E
A7
Dm
A7
Dm
stride piano (ou la pompe)
56
Gm
Dm
A7
62
Dm
Ped.

Pianiste

RUSSIE ÉTERNELLE



ALEXANDRE
SOREL



BERTRAND
CHAMAYOU



PAUL
LAY

☞ NE MANQUEZ PAS NOS VIDÉOS PÉDAGOGIQUES SUR NOTRE CHAÎNE YOUTUBE

LES NIVEAUX DE DIFFICULTÉ : ★☆☆☆☆ Grand débutant ★★☆☆☆ Débutant ★★★☆☆ Moyen ★★★★☆ Avancé ★★★★★ Supérieur

AVEC L'AIMABLE PARTICIPATION DES ÉDITIONS HENRY LEMOINE